



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Одсек за музикологију

Игор З. Радета

**Клавирска музика Мориса Равела :
херменеутичке рефлексije логосеме**

Докторска дисертација

Ментор: др **Тијана Поповић Млађеновић**, ред. проф.

Београд, 2019.



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Department of Musicology

Igor Z. Radeta

**The piano music of Maurice Ravel :
hermeneutical reflections of the logoseme**

PhD Thesis

Mentor: PhD **Tijana Popovic Mladjenovic**, full Professor of Musicology

Belgrade, 2019.

Чланови комисије:

др **Ана Стефановић**, редовни професор, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

др **Марија Масникоса**, ванредни професор, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

др **Бранка Радовић**, редовни професор, Катедра за музичку теорију и педагогију, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

др **Леон Стефанија**, редовни професор, Одсек за музикологију, Филозофски факултет, Универзитет у Љубљани

Датум одбране:

Клавирска музика Мориса Равела :

херменеутичке рефлексije логосеме

Резиме

Централни теоријски проблем који је у докторској дисертацији „Клавирска музика Мориса Равела : херменеутичке рефлексije логосеме“ разматран јесте херменеутички, значењски и смисаони потенцијал музичког дела. Предмет рада су клавирске композиције Мориса Равела, које се могу сматрати парадигмом како опуса самог аутора тако и периода *fin-de-siècle* и (ране) модерне. Приступ делима подразумевао је различите методе тумачења, интерпретације, заступања текстом, семиотике, наратологије, музичке анализе, историографије и филозофије. У раду је предложен термин/појам/коцепт/метод логосеме, као хибридни теоријски плато. Истраживања су показала да се садржајни елементи Равелових карактерних минијатура, комада, циклуса и збирки за клавир могу ишчитавати из пет тематских кругова: Смрт, Музика, Природа, Фантазија и Покрет. У раду су приказани комплексни односи Равелове клавирске музике и смрти (као филозофског појма, краја, конвенције и остинатног модела), сложене релације између равеловског звучног космоса и музичке историје, вишеслојно уодношавање Природе (органско приповедање, *art nouveau* арабеска, Ондина као представница света воде и жена) и *chef-d'œuvre pianistique*, начини манифестовања фантазијског принципа у клавирским остварењима Мориса Равела и, коначно, различити модалитети интерферирања феномена покрета/игре/плеса и музичких особености везаних за појаву аутоматизације (*la machine infernale*) и покрета-у-звуку. Посебно поглавље је посвећено логосеми и њеним одразима у ткиву клавирских дела.

Циљеви докторске дисертације јесу интегрално сагледавање Равеловог клавирског стваралаштва, стварање контекстуалног амбијента погодног за разумевање музичког дела и откривање нових увида применом иновативне логосематске методе.

Кључне речи: Морис Равел, клавирска музика, херменеутика, музичка анализа, логосема.

Научна област: хуманистичке науке

Ужа научна област: музикологија

The piano music of Maurice Ravel :

hermeneutical reflections of logoseme

Summary

The central theoretical problem in the doctoral dissertation "The piano music of Maurice Ravel : hermeneutical reflections of the logoseme" is the hermeneutical, meaningful and thoughtful potential of the musical work. The subject of the study is the piano compositions of Maurice Ravel, which can be considered a paradigm of opus of the author himself, as well as the period of *fin-de-siècle* and (early) modern. Access to works involved various methods of exegesis, interpretation, text representation, semiotics, narratology, music analysis, historiography and philosophy. In this paper, the term/notion/concept/method logoseme is proposed, as a hybrid theoretical plateau. Research has shown that the content elements of Ravel's character miniatures, pieces, cycles and piano collections can be read from five thematic circles: Death, Music, Nature, Fantasy and Movement. The paper presents the complex relations of Ravel's piano music and death (as a philosophical notion, end, convention and ostinato model), the complex relationship between Ravel sound cosmos and musical history, multilayer cohesion of Nature (organic narration, *art nouveau* arabesque, Ondine as a representative of the world of water and women) and the *chef-d'œuvre pianistique*, the ways of manifesting the fantasy principle in Maurice Ravel's piano achievements and, finally, the various modes of interfering between the phenomenon of movement/play/dance and the musical features associated with the emergence of automation (*la machine infernale*) and movement-in-sound. A special chapter is devoted to the logoseme and its reflections in the piano work.

The goal of the doctoral dissertation is an integral examination of Ravel's piano works, the creation of a favorable environment suitable for understanding the musical work and discovering new insights using an innovative logosematic method.

Key words: Maurice Ravel, piano music, hermeneutics, music analysis, logoseme.

Scientific field: humanities

Specialized scientific field: musicology

САДРЖАЈ

<i>Introduction et allegro</i> – теоријска разматрања	2
Полазне хипотезе	4
<i>Croquis</i> научне методологије	6
Морис Равел у француској националној музичкој историографији	9
Клавирска музика Мориса Равела у литератури	26
Логосема : појам, знак, смисао	32
Херменеутика херменеутичког дискурса	36
Апорични моменти	54
Тема Смрт/Ништавило	59
Смрт као крај – завршетак	70
Смрт као конвенција	72
Смрт на Вешалима – фатум остинато	74
Тематски круг Музика	91
Тематски круг Природа	153
Приповедање океана – Барка медузе	170
Поетички, естетски и уметнички потенцијал арабеске из <i>art nouveau</i> као извор Равелове клавирске музике	186

Семиоза циклуса <i>Gaspard de la Nuit</i> као наративног текста – случај водене нимфе Ондине	198
Тематски круг Фантазија	227
Рефлексије фантазијског и баладног принципа у Равеловим <i>Огледалима</i>	227
Чаролије детета за клавиром – модерна бајка	242
Метатема – покрет/игра/плес	251
Гном таме – Скарбо у вртлогу кошмарног <i>la machine infernale</i>	260
Логосема – <i>trace de sens</i>	270
Épilogue	301
Прилог	306
Литература	340



„...le plaisir délicieux
„et toujours nouveau d'une
„occupation inutile.“

Henri de Régnier

Introduction et allegro – теоријска разматрања

Стваралаштво француског композитора Мориса Равела (Joseph Maurice Ravel, 1875-1937), како у идиосинкратичком смислу тако и као парадигма музичке уметности у периоду *fin-de-siècle*, привлачило је пажњу критичке и стручне јавности већ од првих остварења. Неодољиви квалитети провокативног набоја Равелових звучних дела ретко су пролазили незапажено. Из тог разлога не чуди нас обиље литературе у којој се на различите начине представља, заступа, расправља, тумачи, критикује, анализира, прати, описује и на друге начине успоставља текстуални однос према свету музике Мориса Равела. Почев од историја музике, мањег или већег обима, глобалног или националног/локалног опсега, наративног или проблемског профила, уочљиво је да се историографска мрежа не да исплести без нити равеловског порекла, што да сада ниједан релевантни историчар није својим делом порекао, а о месту Равела у историји музике Француске излишно је трошити речи. Треба поменути да се позиција Мориса Равела у историјском континуитету често гради аналошким контрастом према Клоду Дебисију (Achille-Claude Debussy, 1862-1918). Однос двојице музичких аутора чест је основ чак и за изградњу метода у приступу опусима композиторима прелазног доба/ краја века, али и у формирању матрица којима се тумаче наследници или баштеници легата протомодерног (пре него музичко-импресионистичког) покрета.

Наше схватање Равелове историјске функције се супротставља проблемско-тематском ситуирању његовог стваралаштва у тарускиновску синтагму "getting rid of the glue" али и виђењу његове личности као "exoticed self". Равелов опус, а нарочито клавирска музика управо и јесте монолитни (упркос свим рафинираним валерима) блок/мост којим се повезује класични канон са раном модерном. Из тог разлога централна теза нашег рада и јесте хомогеност опуса на примеру објектности тј. "неутралности" звука једног (типа) инструмента - клавира. Инсистирање на целовитости овог дела опуса проистиче и из става да је већина кључних Равелових доприноса развоју музике Запада у моментима његове

очигледне засићености и деклинације била манифестована управо унутар клавирске фактуре, средствима клавирске звуковности. Говорићемо о **клавирској музици** под тим подразумевајући музичке идеје првобитно манифестоване у медију клавира као инструмента.¹ Тиме ћемо направити отклон у односу на сва дела за клавир, тј. музику за клавир. Јер, музика написана за клавир је у Равеловом случају и *Шпанска рансодија* (*Rapsodie espagnole*) за четири руке (оригинално дело за оркестар), *Валцер* (*La Valse*), првобитно кореографска поема написана за оркестар, *Болеро* (Болéро), замишљен као балет, *Клавирски концерт in G* (*Concerto en sol majeur*) за два клавира (компонован испрва као концерт за клавир и оркестар) итд. На полигону клавирске литературе овог доба догодио се мали препород који је крај (*fin-de-siècle*) претворио у карику унутар дијалектичког ланца европске модерне. Управо из тог разлога дела клавирског опуса у себи садрже све неопходне пунктове који повезују различите линије комплексних гранања путем којих се гради сложени организам/систем/свет/дискурс у који увиру и из којег извиру све противречности једног стваралаштва вредног помена.

Следујући Равеловом принципу самоограничавања при самоискушавању и постизању немогућег, определили смо се да не разматрамо његов опус у целини, поготово дела која укључују глас, текст и сцену (или су на неки други начин исувише жанровски засићена) који би нам исувише олакшали потрагу за значењем, јер пружају довољно корисних трагова при једном таквом трагању. Величина креативног подвига Мориса Равела и састоји се у томе да се ефекат, илузија или реално остварена призивања-у-контекст, асоцијације, приповедања и др., реализују унутар веома ограниченог спектра могућности које пружа једна врста инструмента. Циљ нам је, између осталог, да откријемо композиционе стратегије којима се постиже описани ефекат.

¹ У Прилогу 1 налази се табела која приказује сва Равелова клавирска дела. Поделили смо их на три сегмента. Црвеном бојом су обележене изгубљене композиције. Плавом бојом су истакнута дела која не узимамо у разматрање због слабијег значаја за његов опус, од којих су многа и необјављена. Коначно, црном бојом су приказане композиције које су предмет нашег рада.

Полазне хипотезе

Сматрамо да музика подразумева искључиво уметност интенционалне употребе звука. Звуковност јесте материја са којом музика обликује стваралачку мисао, међутим без постојања намере не може се говорити о уметничком чину. Шуштање лишћа у јесен или градска бука нису музика већ нус-појава (секундарни феномен) других процеса. Проглашавање сваког звука или чак и тишине за уметност укида дисциплинарну аутономност и смисаону суштину музике као уметности. Анализирајући Равелову клавирску музику увидели смо висок степен интенционалних поступака као доказа ауторове ангажованости на примени сопствене поетике приликом компоновања. Уз то, и сам француски аутор гледао је на случајност као на личног непријатеља када је уметност у питању. Тежња ка техничком савршенству и идеалу лепог подразумева интенцију. Због свега наведеног прва хипотеза и јесте одређење музике као уметничког поља намерног рада са звуком.

Намера и њено спровођење у дело најчешће у крајњем доводи до артефакта, специфично обликованог објекта од вредности. У случају Мориса Равела то је клавирска минијатура као представник музичког дела, базичног појавног облика музике Запада. Западна рационалистички утемељена, оптерећена прогресивизмом и технологијом, објективирана култура окреће се око предмета посебне важности, полу-тотема, полу-трофеја. Артефакт има и идолски и симболички значај. Као довршени предмет нарочите вредности, уметничко дело има крунски положај. Музичко дело као записан и самим тим сачуван траг интенционалног уметничког делања јесте друга хипотеза и предуслов историјског трајања и доступности *objet d'art* текстуалном заступању и анализи. Чињеница да уметничка дела, па самим тим и музичке композиције, постоје и утичу на историју ван сопствене епохе чини их трансвременским и ванпросторним феноменом. Онтолошком квалитету и културном утицају музичког дела у пресудној мери доприноси и његово значење. Једна од фундаменталних теза нашег рада је да се музика и значење налазе у сложеном односу који је могуће посредовати дискурзивним путем. Под значењем подразумевамо медијално поље преклапања својстава музике и семантичких

структура под конотативним условима. Утврђивање и теоријско формулисање комплексне релације музичког дела и значења одвијаће се на пропозиционој платформи, без догматских, аксиоматских или дефиниционих претензија. Међутим, једнако непожељан биће и приступ произвољности. Наиме, то што најчешће не постоји једно значење за један феномен, не значи да постоји безброј варијанти и стратегија научно оправданих прилаза једном музичком делу/догађају/феномену. Главни критеријум кога ћемо се придржавати јесте да значење дела постаје теоријски релевантније адекватно порасту линија преклапања између музичких и изванмузичких (чак и унутармузичких) структура/објеката/процеса/предмета/феномена. Одговарајућу ширину нашем основном мишљењу о музици пронашли смо у херменеутици. Херменеутички приступ сматрамо за базу постављања „саме ствари“ у свет научног дискурса и то на три начина: тумачењем, интерпретацијом и заступањем текстом. Треба поменути да се у неким случајевима истовремено манифестују два од три наведена начина. Како било, тврдимо да се музика може откривати/разумети знаковним системом и/или наратолошком матрицом. Полазећи у херменеутичку потрагу истраживач се често враћа са декодираним поретком и/или наративом. Аналогно претходно реченом, вредност и релевантност тумачења дела зависиће од густине матрица/матрице које ћемо успети да откријемо. Међу последњим хипотезама које желимо да изложимо јесте и парадигматичност стваралаштва Мориса Равела за епоху *fin-de-siècle*. Претпостављамо да је Равелова личност идеалан представник свих турбуленција које су потресале шаролике струје у музичкој уметности крајем XIX и почетком XX века. Пратећи развој његове клавирске музике стичемо узоран утисак у стваралачка трагања ране европске модерне у музици. Слично наведеноме, клавирска музика је такође достојан репрезентант Равеловог опуса. Коначно, у нашем раду ћемо покушати да покажемо да је клавирска музика Мориса Равела кохерентна смисаона целина у композиционом (техничка перфекција, вишепланска фактура и програмност), стилском (*À la manière de Ravel*), идиосинкратичком (самозаконодавно стваралаштво), естетском (модерно схватање лепог), историјском (континуитет од 25 година), формалном (доминација клавирске

минијатуре), тематском (четири централна тематска круга и један метатематски оквир)...(и сваком другом) погледу.

***Croquis* научне методологије**

Метода коју ћемо користити у нашем раду може се дефинисати као синтетичка, и самим тим је аналогна телеолошком приступу клавирском опусу. Циљ, иако маестрално вешто прикривен иза многобројних опни и слојева композиција, поставља себе за жељени објекат. Сједињење у обиљу противречности тј. мноштву гласова које еманирају сложени актери у и изван дела треба да исцрта своје трагове на истом хоризонту очекивања, како у теоријском смислу (центризам приступа не сме одрицати хетерогеност порекла), тако и у практичном доживљају звуковности равеловског клавирског *chef-d'oeuvre*. Но, управо овакво становиште захтева једнако квалитативну стратегију писања и стања свести аутора/текстуалне референце. Ауторефлексивност сопства, како смо и претпоставили, била је од нарочитог значаја током писања дисертације.

Синтетичка метода коју предлажемо састоји се од неколико ступњева/нивоа/елемената:

- 1) историографски (позитивистичка компонента),
- 2) аналитички /музиколошко-семиотичко-нараторолошки/ (формалистичка компонента)
- 3) естетски-ка-естетичком (филозофска компонента)
- 4) херменеутички (експланаторна компонента).

Изложене тезе не морају се примењивати хијерархијски. Међутим, важно је да се сви нивои узму у обзир приликом истраживања унутрашњег и спољашњег света дела. Историјско ситуирање и разумевање духа времена необично је значајно за изградњу чврсте али и довољно широке мреже која ће моћи да захвати све п(р)ојаве музичке композиције. Чињенични елементи се, свакако, докле год остајемо у научном дискурсу, не могу склонити са хоризонта теоретичара. Тек на

поузданом темељу утврђених информација постаје могућа свака потоња расправа. Аналитички сегменти текста неопходни су као емпиријска провера различитих постулата али и као неопходан поступак откривања/раскривања бројних Равелових маски/алтерега. Такође, без формалистичке компоненте нужно би се умањио музиколошки потенцијал рада. Важно је и повезати налазе фактографије, анализе и емпирије. Најприроднији оквир, нека врста идеологије, може се обезбедити формулисањем естетских валера у филозофски концепт, који се код Равела дескриптује као **контролисана еклектика**. Коначно, основни тон нашем тексту константно ће давати херменеутички дискурс. Све што чинимо, у крајњем, усмерено је ка тумачењу дела ради његовог што профилисанијег разумевања. Клавирска музика Мориса Равела пружа непрегледно поље прилика за теоријски рад али и игру описаних хипотеза, метода, поступака, концепата и тумачења.

Рачунамо са синергијским потенцијалом приликом симултане примене различитих компонената у практичном сегменту рада. Научна релевантност нашег докторског рада заснована је на испуњавању изостанка темељног и целовитог теоријско-дискурзивно-филозофског погледа практично изведеног на комплетном клавирском делу опуса Мориса Равела. Једини који се томе озбиљно приближио у концептуалном смислу јесте Стелио Дубиози (Stelio Dubbiosi) (види Dubbiosi, 1967).

Уопште, ретки су аутори који покушавају да системски захвате елементарне и сложене аспекте израза француског аутора на ширем броју примера, односно да реализују прегледну и доследну теоријску мрежу која своју ефикасност потврђује високим степеном применљивости интериорно и екстериорно у односу на Равелово клавирско музичко мишљење као централну тачку посматрања саме ствари. У том и свим осталим сегментима, наш приступ је есенцијалистички. Оригинални научни допринос који наш рад буде пружио зависиће од нивоа унутрашње кохезионности методолошког апарата, која треба да проистекне из густине херменеутичких преплета. Компетенцију кандидата за одабрану тему доказујемо пре свега дугогодишњим искуством у бављењу равеловском тематиком. Почев од основних студија и семинарског рада „Програмска концепција клавирског циклуса *Гаспар ноћи* Мориса Равела“ (2005) на предмету Општа историја музике, преко

дипломског рада одбрањеног на Одсеку за музикологију **Семиотичка анализа наратива у Равеловом *Gaspard de la Nuit* (2009)**, и књиге **Семиотичка анализа наратива у циклусу *Gaspard de la Nuit* Мориса Равела (2011)**, до објављених чланака на сличне теме („Ravel's lost paradise in *Ondine*“, „Арабеска *art nouveau* као поетичко, естетско и уметничко исходиште Равелове клавирске музике“ и „*Gaspard de la Nuit*: Leap into a universe of signification“) постоји јасан континуитет у третирању проблемских приступа клавирској музици Мориса Равела. Трајање овог интересовања настављено је и на докторским студијама кроз израду низа текстова сличног теоријског профила (Друштвена условљеност поетичких постулата – Морис Равел између ауторитета и отпора, Теоријске могућности концепта семиосфере као оквира за семиотичко-нараторолошко сагледавање Равелове клавирске музике, Концепти националних историографија музике на примеру француске културе са посебним увидом у статус Мориса Равела, Наративни и ненаративни елементи Равелове *Барке на океану*).

Исходи нашег истраживања јесу следећи: изградња доследног, системског, целовитог погледа на клавирски опус како у жанровском, формалном, тако и у садржајном смислу, који подједнако обухвата како композиционе поступке тако и естетске постулате, развијање посебног вида херменеутичке методе (по типу најближе онтолошкој херменеутици Пола Рикера /Paul Ricoeur/), примена творачке херменеутике као научне методе која ће објединити увид у Равелов клавирски део стваралаштва кроз развој техника заступања текстом, стварање тесктуалних стратегија тумачења дела и креирање начина уласка у поетичку реалност композиција (нека врста аналогона Хајдегеровом /Martin Heidegger/ тубитку) – њихов музички **свет-у-делу**, тј. бићу музике. Понудићемо специфичну класификацију тематских кругова унутар којих се креће Равелова музичка мисао. У свом излагању поштоваћемо хијерархију од конкретције до апстракције (тј. од слова ка духу) која ће укључивати следеће степенове/нивое: дискурс (манифестни или феноменолошки ниво), текст (ниво трага/записа), кôд (елементарни ниво-писмо), дух/идеја/тема (идеалитетни ниво), логос(ема) (смисаони ниво), ... (неизрециви и неказиви ступањ). Златна нит која повезује све нивое јесте **логосема**, сложени знак

највишег реда чијим се проналажењем обезбеђује откривање „кључа“ датог поретка, који не треба поистоветити са кодом.

Наша дисертација садржаће и сегмент у коме ће се изложити главне апоричне тачке теорије и научне методе (питање истине/Истине, проблем текста, проблем смрти аутора према Ролану Барту /Roland Gérard Barthes/, питање језика у смислу односа хераклитовског кретања света и фиксне природе језика/писама барем у свом првом плану појавности) које аутор сматра основним премисама сваког приступа, мишљења и теоријског делања, а која се самим тим не могу апстраховати чак ни из концептуалних разлога.

Морис Равел у француској националној музичкој историографији

Историографски концепти уграђени су како у сам појам и смисао музикологије тако и у конкретну методу сазнања и предочавања чињеница о музици. Другим речима, историографија је нужан чинилац већине текстова којима се заступају светови уметности.

Иако је историографија једна универзална категорија, као и музичка историографија, она има своју (пред)историју. Неопходни услови или егзистенцијални чиниоци историографије су историјска свест, настанак филозофије историје, утицај позитивистичке гносеологије и формирање наративне структуре. Као и за сваку другу појаву, феномен или ентитет, предуслов јесте формирање свести. У овом случају то је човекова жеља за очувањем, колективним памћењем, борбом против заборавља и пролазности без трагова, базични порив за изградњом свог (сопственог – *his story*) контекста. Свест о историји, о току времена постоји када се исти организује према смислу који га обједињује и даје му целовитост. Након формирања свести која је заснована на принципу историчности развија се мисаони однос према новостеченој духовној моћи који се изражава кроз филозофију историје. Ова дисциплина такође има своју историјску нит, развојни и феноменолошки пут који пратимо од античких филозофа, Херодота (Ἡρόδοτος / Hēródotos) преко Волтера (François-Marie Arouet Voltaire) и Русоа (Jean-Jacques Rousseau) до Хегела (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) у чијој се филозофији смисао и

динамика историјског процеса одвија према начелима дијалектике духа. Историографска истраживања и достигнућа углавном се ослањају на позитивистичку гносеологију. Другим речима, историја се као појам и одређује према чињеницама, фактима тј. проверљивим позитивним сазнањима на основу којих се може конструисати историјски ток догађаја. Коначно, управо је нарративна структура карактеристична за заступање, излагање и пласман историјских сазнања. Приповедно устројство историјских и историографских текстова је таутолошке природе. Свако уређено знање, тј. свако систематизовано знање историјског типа има почетак (макар у митској форми), средину (развој) и крај (или барем пројекцију будућности). Свака историјска појава увек мора имати контекст и окружење које јој даје место у односу на друге појаве истог реда што се у пракси постиже применом нарративне методе организовања и излагања знања.

Општа историографија се може дефинисати као системска метаепистемолошка дисциплина чији је предмет истраживања она текстуална грађа која се заснива на принципу историје, а циљ - откривање механизма и метода историјских истраживања. Следствено томе, музичка историографија је „писање музичке историје. Историографске студије откривају променљиве ставове према музици прошлости онако како су они заступљени у написима о музици“ (Stanley, 2001: 1). Развој музичке историографије јесте под снажним утицајем културних и историјских промена што и чини могућим постојање њене самосвојне историје која, са друге стране, рефлектује различите ставове и приступе према музици током различитих епоха.

Како општа тако и музичка историографија, а нарочита њихова историја заснивају се на неколико типова и критеријума егзистенције. Постоје два генерална историографска типа: органички (генерички) и парадигматски. Први се заснива на идеји јединства, континуитета, развоја, временитости, логичности док је други карактеристичан по индивидуалности, ексклузивности, посебности, просторности итд. Критеријуми историографије утемељени су на низу термина, појмова и концепата, од којих су неки средства за унутрашњу организацију чињеница док су други дескриптивни. Појам стила се, на пример, може разумети и као регулатор органичког наратива али и као феномен за себе. Односно, сваки од стилова може се

посматрати као свет за себе. Готово сви историографски концепти у музикологији ослањају се на концепт дела, прецизније затвореног дела. Ова веза је универзалног карактера и чини се нужном. Када се о историјским појавама у музици говори из аспекта композитора или група композитора тешко је избећи појам генија којим се оправдава стављање стваралачких персоне у први план. Историје које се базирају на приказу развоја музике саме, најчешће за критеријум имају жанр, тј. знања о музици групишу се око идеје жанра и његовог развоја. Идеја прогреса такође припада општем историографском корпусу и плод је смисаоног уређивања факата око замисли динамизма, усавршавања, оптимизма, које су све у основи таутолошке пројекције. Прогресивизам је чест елемент различитих музичких историографија. Са становишта критичке теорије многи набројани концепти би се могли објаснити само као делови владајућег канона, једноставни симптоми наметнутог устројства. Проблем односа канона према историографским критеријумима јесте веома сложено питање које трансцендира намере нашег рада. Поменимо, међутим, још три важна термина који помажу у разумевању концепта историографије. Сва три су повезана са наративним принципом: процес, каузалитет и периодизација. Сваки научни рад или приступ у коме се могу уочити елементи процесуалности дотиче се историографског начела. Предмет који има структуру процеса есенцијално зависи од историјске методе. Бољем тумачењу процеса, посебно у органичким историографским типовима, помаже имплементирање каузалне методе којом се открива повезаност појава. Наратив не може да опстане без узрочно-последичних веза међу фактима. Коначно, један од циљева историографије јесте установљење периодизације одређеног временског опсега који обухвата многе догађаје. У том погледу постоје понекад и значајно различите периодизације истих епоха што говори о различитом погледу на целовито сагледавање група чињеница. Периодизације говоре много о пореклу, методи и смислу одређене историографије. У сваком случају извори музичких историографија јесу како материјални остаци култура тако и друге сачуване историографије али и актуелне праксе живота музике прошлости које макар на једном нивоу оживљавају давно прошла времена ако не текста онда барем контекста.

Концепт националне историографије је један од најдоминантнијих модела у историји. Још је Шлегел (Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel) уочио да је историјски приступ најуниверзалнији и најузвишенији од свих научних поступака. Таквим га је учинио пресудан утицај династичких и националних формација и институција. Иако ће несумњиву победу однети тек у XIX веку, као и нација сама као идеја, национални нуклеус постепено је продирао ка врху током времена односећи превагу над концептима прогреса, универзалности, еволуције и др. Национална историографија уздигла се до пијадестала историографске свести на основи снажног уплива историцизма нарочито у сфери сагледавања уметности. Историцизам је предочен као алтернатива просветитељском телеологизму који је до XIX века био константа филозофије историје. На пољу историја уметности ова промена се манифестује одбацивањем апсолутних стандарда лепог као и свести о томе да упадљиво дивергентне уметничке форме и стилови имају примат над током историје тј. над органицизмом и прогресивизмом форкеловског типа. Национ као основа критеријума историографије један је од доказа и показатеља уплива идеологија на формирање историографских концепата. Свака историографија, па и национална, у том смислу, јесте конструкт, повезан са сасвим одређеним интересом. Интерес национа, у најдубљем смислу, јесте остварење различитости, посебности, другости, и — у извесном али не и потпуном погледу — аутономности. Национални идентитет, а посебно функција музике у његовом формирању и настанку, постају значајан чинилац и фактор у музичкој историографији током XIX века.

Важно је истаћи и да је свака историја (а посебно историографија) дете свога доба и увек је одређена садашњом/тренутном тачком мисаоне пројекције. Историја је увек конструкција прошлости у садашњости зарад очекиване будућности. Историографија покушава да избегне замку субјективности која се појављује у оваквом стању ствари и да, уочавајући и одстрањујући идеолошке слојеве, допре до реално-објективних чињеничних елемената. Свесни тога да контекстуализовање па чак и сам изглед историјских података може зависити управо од тренутка/угла увида у слику света каква је доступна, истраживачи теже што језгровитијем укључивању критичке теорије у сагледавање проблема. То је

тим важније када је у питању музика као предмет историје или историографије имајући у виду да је критички суд али и аксиолошки валер далеко значајнији у музичкој него у другим историографијама, које понекад не зависе од вредносног параметра, барем не у чистом смислу као код концепта музичког дела као *opus absolutum et perfectum*.

Историја познаје неколико истакнутих, великих музичких нација, а самим тим и националних историографија, нарочито када је у виду западноевропски свет. У различитим историјским епохама динамика историјских процеса се сагледава у оквиру превласти једне од великих нација. Сличан концепт у предочавању макро-историјских мена понуђен је у *Оксфордској историји музике* где се новија музичка историја посматра кроз призму модела доминације. Период од XVI до краја XVIII века означава се као превласт Италије, док се време од установљења модела дисциплинарне аутономности музике и њене апсолутизације сагледава као превласт Немачке. Музичка историја Запада заснована је на националним историјама Италије, Немачке, Француске, а касније и Русије, тј. на специфичном италијанском, немачком, француском и руском музичком национу. Они су се формирали на елитистичким принципима и жанровском подвајању утицајних сфера. На пример, италијанска музичка генијалност живи кроз вокалну музику, кроз оперу и *bel canto* док се немачка посебност гради на величанству инструменталног композиционог мајсторства.

Предмет наше студије јесте, разумљиво, француска музичка историографија (и генерално, култура), имајући у виду да поседује занимљив склоп националног поноса и парадоксално, космополитског духа. Француски еkleктицизам, деликатност и спектакуларност се на занимљиве начине рефлектују кроз предочавање историјских факата.

Предисторију француске музичке историографије чине написи Жана де Мура (Jean des Murs) и Јакоба из Лијежа (Jacques de Liège) из периода *Ars nove* који представљају прве показатеље релевантности музике за историјску мисао на тлу данашње Француске. Једно од фундаменталних питања од значаја за област историографије зачето је на пољу француске културе а односи се на идеју напретка/прогреса. Контрoверзе око овог проблема започеле су крајем XVII века

управо у Француској и то унутар расправе о надмоћи класичне над савременом литературом. Дакле, идеја прогреса као једна од базичних за концепт историографије сâме потиче из области књижевне критике. У XVIII веку Француска је поприште многих интелектуалних дебата од којих су неке везане и за историјске теме.² Термин барок се у музичкој историографији везује за француско подручје и сматра се да је настао 1734. године, тј. тада је први пут искоришћен у музичком смислу (види Palisca, 2001). Револуционарни догађаји којима се завршава век просветитељства отвара еру национализма који је као универзални историјски поглед био на страни секуларне музике садашњице, али је такође представљао и одраз континуиране вере у напредак. Прогресивистичку традицију наставља и Фетис (François-Joseph Fétis), један од најзначајнијих музичких историографа и критичара XIX века. Фетис у први план ставља идеју аутономије, веома сродну национализму. Према његовом мишљењу механицизам историје није ни континуиран али ни неизбежан. Напредак се остварује сопственом вољом, динамиком и смислом. Овакав став захтевао је да Фетис одбаци како просветитељска схватања о природним законима тако и метафизику немачког идеализма. Критика аутономне историје долази тек са епохом структуралиста и постструктуралиста који из лингвистички извора оспоравају формалну анализу и естетски идеализам. Иако су идеје о музичком делу као апстрактном тексту тј. идеалном типу, који најчешће и јесте основа за изградњу наратива о музичкој историји, са Далхаусом (Carl Dahlhaus) живеле и у XX веку, оне бивају оспораване као сметње увиду у сложене културалне процесе у којима се музика прима и изводи. Основна разлика постоји на нивоу статичког или динамичког заступања историје као и у померању клатна на координатама текст-контекст. Као што ћемо у наставку рада видети фокус историчара се све више помера ка контексту али не из потребе да се смањи значај фиксног предмета већ упарво да се омогући истинитије сагледавање појаве, као и да се пружи што више увида и углова посматрања ствари.

² Као пример, могу се поменути Русоове идеје о друштвеном уговору које говоре и о историји као артифицијелној ствари, тј. људској конструкцији, или натуралистичка схватања Рамоа (Jean-Philippe Rameau) која супротно томе одричу макар и виртуелно преимућство човека у креирању догађаја, па и историје као такве.

Истраживање концепата националне историографије ограничили смо на неколико публикација за које сматрамо да адекватно репрезентују најзначајније садржаје француске културе у историографском сегменту. Хронолошки приказ одабраних књига дат је у табели 1.

Табела 1 Репрезентативне француске музичке историографије (избор)

Аутор	Наслов	Година
Georges Jean Aubry	<i>French music of to-day</i>	1926
Norbert Dufourcq	<i>La musique française</i>	1949
Jules Combarieu	<i>Histoire de la musique</i>	1955-1960 ³
Jules van Ackere	<i>L'age d'or de la musique française</i>	1966
Marie-Claire Beltrando-Patier	<i>Histoire de la musique</i>	1982
Jane Fulcher	<i>The Composer as Intellectual</i>	1996
Gérard Pernon	<i>Histoire de la musique</i>	1998
Annegret Fauser	<i>Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair</i>	2005
Katharine Ellis	<i>Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France</i>	2005

Једини заједнички именитељ свих текстова који су предмет анализе јесте постојање историјског оквира као принципа који дефинише приступ аутора предмету рада. Жорж Жан Обри (Georges Jean Aubry) се бави “садашњицом” француске музике. Међутим, та садашњост обухвата временски хоризонт далеко шири од описа актуелног музичког тренутка и покрива период од последњих деценија XIX века до године издања саме књиге (1926). Селективан увид у историјске периоде запажамо и код Жила ван Акера (Jules van Ackere) који истражује “златно доба” француске музике (1870-1950), Џејн Фалчер (Jane Fulcher) која се фокусира на период између два светска рата, Кетрин Елис (Katharine Ellis) у смислу избора XIX века и Анегре Фосер (Annegret Fauser) у концентрисању на једну једину годину. Са друге стране неколицина других аутора покушава да

³ Прво тротомно издање *Histoire de la musique des origines au début du xx^e siècle* је објављено у периоду од 1913. до 1919. године. У овом раду консултовано је проширено издање Комбарјеове књиге у пет томова, реализовано уз сарадњу Ренеа Думеснила, које нам је било доступно у Библиотеци Факултета музичке уметности.

испрати “читавау” историју музике: Дифурк (Norbert Dufourcq) од грегоријанског напева до Другог светског рата, Комбарј (Jules Combarieu) од митских почетака па до првих деценија XX века, Белтрандо-Патијеова (Marie-Claire Beltrando-Patier) од Средњег века до седамдесетих година XX века и Жерар Пернон (Gérard Pernon) од античких времена узвишене, божанске музике до постмодерн ере. Такође треба истаћи да се концепција националне историографије код наведених аутора садржи у различитом степену и на различите начине. Обри, Дифурк, Акер, Фалчерова и Елис пишу о француској музици ексклузивно тј. о композиторима који су Французи по националности, по рођењу, о музици која је настала на тлу Француске или о ауторима који су део француске културне средине у интелектуалном смислу.⁴ Фосерова пише о Светској изложби као историјском епицентру епоху и дотиче се различитих националности, народности и раса али истовремено гради француски космополитски дух око идеје Париза као центра света. За разлику од њих, Комбарј, Пернон и Белтрандо-Патијеова имају универзални, шири увид, који их не спречава да повремено фаворизују француске композиторе где год је то оправдано, тј. да оне сегменте историје музике где постоји значајнији удео француских аутора шире елаборирају.

Објективно посматрано, свака од публикација има сопствену концепцију иако се већина ослања на традиционални хронолошки принцип у коме се знање о музици презентује у форми музичких дела, жанрова, стилова, епоха и биографија композитора. Од конвенционалне концепције одступају креативније осмишљене и провокативније књиге *Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair, Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France* и *The Composer as Intellectual*.

Обријева историја музике једног од најплоднијих периода у развоју ове уметности у Француској јесте спој историцистичког манира аутономног третмана музике и занимљивих теоријских прекорачења која освежавају саму структуру књиге али и њен садржај. Ауторитативност ове публикације проистиче и из чињенице да је аутор увода, и то увода који је много више од протоколарно-

⁴ Интересантно је да последње поглавље Обријево *French music of to-day* носи наслов *French music in England*. Схватање француске музике у концепцији овог аутора превазилази територијалне оквире.

акламативног предлошка, тадашњи декан Париског конзерваторијума Габријел Форе (Gabriel Faure). Историјски почетак *fin-de-siècle* епохе Обри види у дијалектици односа између немачког и француског поимања музике. Уметност Дебисија јесте тријумф над до тада владајућим вагнеризмом. Занимљиво је да трећи том Комбарјеове историје музике у којој се обрађује историјски период који претходи *fin-de-siècle* има епитаф Вагнерове (Wilhelm Richard Wagner) изјаве о француском музичком укусу као предоминантном у односу на све друге нације. Други део књиге јесте претенциозно али не и неуубедљиво поглавље чија је темељна теза да основу музике за инструменте са диркама савремене музике чини уметност француских клавсениста. Највећи део историје музике посвећен је студијама-физиономијама, проблемским текстовима о водећим композиторима доба (Форе, Дебиси, Равел и Русел /Albert Roussel/) и скицама за портрете где је своје место пронашло више француских аутора. Вредан и неуобичајен допринос једној књизи о историји музике чине сегменти *Музика и поезија* и *Три извођача*. Обријева концепција националне историографије укључује, поред базичних хронолошких и позитивистичких елемената везаних за музику, и идеолошке валере, као и знања принципијелно изванмузичког карактера (као што су расправе о Бодлеру /Charles Baudelaire/ и музици или односу Верлена /Paul-Marie Verlaine/ према музичарима), али и адекватну пажњу посвећује извођаштву (није се могао заобићи изузетан значај који је за презентацију Дебисијеве и Равелове клавирске музике имао Рикардо Вињес /Ricardo Viñes/). Продор контекста у структуру историографске концепције антиципира новомузиколошке вредносне критеријуме.

Дифуркова *Француска музика* има изразито традиционални садржај и структуру, обимна је и прегледна, структурисана тако да буде информативна, са нагласком на музички позитивизам. Главне вредности ове књиге јесу стабилна и доследна периодизација. Једини елемент у коме се може сагледати иновативност и посвећеност контексту уочавамо у уводном сегменту под називом *Оквири – географија и историја* где се, додуше на неколико страница, показује свест о значају историјско-географских координата на сагледавање музике у временском току.

Тротомно издање *Историје музике* Жила Комбарјеа превазилази границе и амбиције национално-историографске концепције. Наративни историцизам у области музичке историографије са Комбарјеом достиже један од својих врхунаца. Елементи контекста, онда када су заступљени (већина текста је по карактеру традиционалне садржине и структуре) готово неприметно су уливени у одсеке у којима се говори о појединачним композиторима, жанровима или правцима.⁵ Утицаји националистичке идеологије приметни су у структурисању последњег тома. Пажња и положај које је Комбарј наменио Берлиозу /Hector Berlioz/ чини се преувеличаним. Трећи том *Историје музике* има три одсека који покривају период од Бетовенове /Ludwig van Beethoven/ смрти до наступа XX века. Два од три имају у свом наслову Берлиозово име (*Од Обера до Берлиоза* и *Берлиозови наследници*). Изгледа као да је Берлиоз централна стваралачка персона модерне музике. Посебно је спорно друго поглавље у коме се као настављачи Берлиозове поетике наводе Менделсон? (Felix Mendelssohn Bartholdy), Шуман? (Robert Schumann) и Франк (César Franck). Комбарј колонијалном методом присваја делове историје музике у крило француске културе.⁶

Акерово *Златно доба француске музике* представља интересантан спој органичке и парадигматске историографије, несумњиво националног карактера. Излагање овог аутора поштује хронолошки след. Међутим, када наративни ток доспе до Дебисија и Равела онда се они третирају као велики мајстори, каријатиде али и две допуњујуће супротности према моделу који је већ познат историји музике (Ласо /Orlande de Lassus/ - Палестрина /Giovanni Pierluigi da Palestrina/, Хендл /Georg Friedrich Händel/ - Бах /Johann Sebastian Bach/ или Шенберг /Arnold Schoenberg/ - Стравински /Игорь Фёдорович Стравинский/). Акер започиње своју историју златног доба описивањем музичке климе око 1880. године коју сачињавају симфонисти и лиричари друге половине XIX века, Сезар Франк и његова школа, Габријел Форе и тројица, како их Акер назива, независних – Русел, Дика (Paul

⁵ Комбарј у поглављу о савременој религиозној музици значајну пажњу посвећује реформи литургије бенедиктинаца из Солезмеса, као што сматра нужним да објасни везу између сликара импресиониста/песника симболиста са композиторима које је сврстао у поглавље *Натуралисти, импресионисти и симболисти*.

⁶ Да је у суштини ипак национално оријентисан по историографској методи, Комбарј демонстрира када одсек о савременим композиторима свог доба који нису Французи денотира као *Музика у иностранству*.

Dukas) и Шмит (Florent Schmitt). Тако презентована музичка прошлост омогућила је појаву двојице великана који су представљени углавном кроз жанровске категорије. Код Дебисија посебно је обрађена пажња на тему форме, *Пелеаса и Мелисанду* (Pelléas et Mélisande) и *Море* (La Mer). За Акера је била нарочито значајна и синтеза коју је Равел остварио у позном стваралаштву и стога тим проблемом окончава сегмент о овом композитору. Књига се завршава написима о композиторима генерације која је стварала између два светска рата где су истакнути Мијо (Darius Milhaud) и Хонегер (Arthur Honegger). Иако је селекција нужна приликом писања сваке историје упадљив је изостанак или умањење простора посвећеног авангардним ствараоцима. *Златно доба француске музике* Жила ван Акера заснива се на два потпорна стуба, две парадигме француске музике које су уздигнути до универзалног и свеопштег значаја за музичку историју.

По обиму и претензијама сродна Комбарјеовој, *Историја музике* под уредништвом Мериклер Белтрандо-Патијеова је упркос хронолошком уређењу, по карактеру и визуелном организовању текста блиска енциклопедијском начину презентовања знања о музици. Национализам се у историографском смислу може идентификовати у фази селекције материјала, а затим и у простору који је одвојен за француске композиторе и музичке традиције.

Претходни примери, упркос појединачним искорацима различитог степена изван конвенционалне историографске сфере која музички текст у времену апсолутизује, припадају класичном поимању изградње музичко-историјског наратива. Већ Пернонова *Историја музике* има у начелу другачију полазну стратегију. Периодизација коју аутор спроводи је хетерономна, она признаје немогућност изградње наратива према јединственом критеријуму јер посматра епохе као континуиране само у историјском тј. временском смислу а не и у органичком. Пернон говори о концепту узвишене/божанске музике, о етапи чуда и мистерија, тријумфу мадригала, инструменталној музици, о опери на путу од зингшила до вагнеријанске драме итд. Његова музичка историја је излагање, за сваку од епоха, о животу музике, њеној пракси, стилу, формама, коришћеним инструментима али и о контексту, што је кључна разлика у односу на претходне публикације. Пернон не одустаје од хронологије али посматра сваку епоху као

јединствени уметнички универзум човека. Слика универзума, логично, не може да буде видљива без презентовања контекста. На овом примеру видимо како се историјски континуум сагледава из новомузиколошке перспективе. Дела не постоје по себи и за себе (ако се још увек говори о делима као таквим) већ се посматрају као функционална у односу према целини чији су интегрални део.

Наредна три текста о којима ћемо расправљати иду у још већу контекстуалну дубину што им омогућава сужење временског фокуса. Џејн Фалчер нам у својој бриљантној студији *Композитор као интелектуалац* приповеда о међуратном периоду и животу композитора у њему из једне сасвим одређене перспективе. Ауторка нам открива до ког су степена и на које све начине водећи француски композитори овог периода били укључени интелектуално и креативно у централне политичке и идеолошке теме. Иако изван хронолошког оквира студије, брижљиво је анализиран утицај Драјфус афере на политички живот Француске првих деценија XX века. Композитор, како нам Фалчерова показује, није само забављач, озбиљан занесењак у своју уметност, занатлија или играчка у рукама режима, већ и активан социјални чинилац свог времена. Посебно су важна била и питања актуелног ксенофобичног национализма званичне културе и односа угледних аутора према тој појави. Фалчерова се поставља критички према националним питањима и деконструира интересе различитих друштвених слојева кроз анализу пропагандних техника. На примеру Дебисија, Равела и шесторке показано је како композитор може да, изградњом специфичног уметничког језика, избегне конзервативне институције културе и њихове вредности. Стваралаштво музичара је представљено не као статично, независно, по себи постојеће музичко наслеђе, већ као фактор у идеолошким друштвеним борбама, тј. заступано је становиште по коме су уметничка дела динамички агенти живота у заједници. То наравно не значи да је напуштен историцистички манир и редослед излагања већ се пажња помера на питања *како?* и *зашто?* се одвија одређени процес. Дела остају битна и видљива али не изван ширег контекстуалног тумачења.

Живописна разгледница Анегре Фосер је један од најинтересантнијих и најуспешнијих примера контекстуалног сагледавања музике у свој њеној разноликости и неухватљивости. *Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair* је

озбиљна интердисциплинарна студија у којој се сагледава заступање историјских формација у јединственом историјском догађају. Метод је реверзибилан у односу на базична историографска схватања али је зато можда ближи истини о карактеру историје. Фосерова има јединствену методу, принцип излагања, садржај и предмет истраживања. Поглед на ствар не иде од хоризонта који се шири не би ли обухватио што већу временску ширину, већ се увид гради на утапању у тренутак тј. догађај који по својој природи има унутрашњу дубину и ширину – Светској изложби из 1889. године. Теоретичар као да се налази унутар предмета свог истраживања, из кога исијавају и оживљавају различити сегменти историје и садашњице. Сама изложба је веома детаљно приказана у фактима, онолико колико је то било могуће на приближно 400 страница. Важније је, међутим, како су чињенице контекстуализоване, односно осмишљене, како им Фосерова даје значење и смисао. Тако, сазнајемо како се музика излаже, на који начин нација организује репрезенте своје музике, који је смисао археологије старе музике, откривамо која је функција опере, балета и политике у изградњи француског идентитета, како се оде користе у конструкцији републиканских спектакала. Посебно поглавље књиге искоришћено је да се објасни сусрет Француске са далеким Истоком кроз теорије музичког егзотицизма, слушачке имагинације, музике и расе и приказ *Kampong javanais* и *Théâtre Annamite*. Један сегмент наново покреће познату тему о утицају Гамелан оркестра и вијетнамског позоришта на Дебисија. Космополитски дух јединства француске културе у контакту са Другим⁷ исијава са страница ове публикације. То не значи да специфично национално француског етоса нема своју функцију. „На концертима нација, француска музика није била ништа мање национално специфична. Нарочито за авангардне композиторе налик Алфреду Бруноу (Alfred Bruneau), француска музика се надметала са светом за позицију креативног лидера” (Fauser: 2005, 57). Сложену музичку слику употпуњују портрети трбушних плесачица, Цигана и француских сељака што у фокус разматрања ставља оријентализам у музици. Важно је додати да је истраживање употпуњено описом техничког и технолошког окружења и

⁷ Своје просторе на изложби имали су и Русија, Скандинавија, САД, Шпанија, Белгија, Алжир, Индокина и други.

његовим утицајем на музику (издвајамо фасцинантно поглавље *Слушање музике без извора: опера кроз телефон*).

Сложеност живота музике, историјске музике, музике прошлости и музике Другог није симплификована и једнострана ствар како то може изгледати из угла конвенционалног историцизма. Напротив, стил писања и осмишљеност излагања Анегре Фосер упознао нас је са комплексним преплетима текстова који слободно и неконтролисано творе различите појавне облике које је ауторка заступала на разнолик и новаторски начин. Један историјски догађај и његова музичка димензија приказани се у временској вертикали.

Новомузиколошки нагласак на контекст као принцип отелотворен је и у књизи Кетрин Елис *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*. Иако је у једнакој мери успешан и провокативан као и Фосерове, овај текст има своје специфичности. Оне се сагледавају у конкретнијем националном историографском концепту, како по предмету, тако и по методи и закључцима. Историчност рада се вреднује према анализи која обухвата један век и успева да хронолошки испрати метаморфозе централно постављеног проблема. Ауторка је упозната са француским музичким критицизмом као и са политичком и културалном историјом ове нације. У њеном разматрању нису занемарена питања музичког стила и извођаштва. Дакле, из различитих контекстуалних углова разматрају се компликовани модуси живота музике прошлости у епохи XIX века. Елис прати развојне линије оживљавања “француске” ране музике као кључан симптом културалних политика патриотизма, национализма и религиозних подела у XIX веку. Пратећи промене у стратегијама реконструисања прошлости пружа нам се могућност спознаје преобликовања *la différence française* на пољу музичке уметности. Јединственост овог концепта националне историографије заснива се на метаисторијском третману музичке историје у хронолошки устројеном излагању.

Разноврсност приступа која карактерише одабране представнике француске музичке историографије рефлектовала се и на статус Мориса Равела у сложеним дискурсима историје. За разлику од англосаксонских цењених историчара музике⁸

⁸ У *Историји западне музике* Гроута (Donald Grout) и Палиске (Claude Palisca) Равел се нашао међу оним композиторима који су добили персонализован простор који је међутим у његовом случају

где је Равел неизоставан али не нарочито значајан фактор у једначини каузалности и прогресивизма, француски аутори и писци који су се бавили историјом француске музике никада нису имали равнодушан став према овом композитору. Разлог за то делом се налази у објективној чињеници да су Равелово стваралаштво и личност од веће историјске тежине за француску културу.

За Жоржа Жана Обрија и његов концепт француске музичке историографије, која обухвата период *fin-de-siècle*, у личности и делу Мориса Равела огледа се репрезентативан историјски потенцијал. Равел је један од носилаца типично француског укуса и музичког квалитета који је омогућио ослобађање од претходно доминантног немачког утицаја (Jean-Aubry, 1926: 12-14). Такође, он је један од најистакнутијих наследника Купреновог (François Couperin) клавсенистичког манира и духа чиме се сврстао међу најзначајније представнике модерне музике за инструменте са дриками. Поред тога што је у темељу епохе, онако како је Обри види, Равел је истакнут и као стваралачка персона. Француском мајстору музичке чаролије припада и једна од скица за портрет надахнутог писма и промишљеног излагања, као и студија која се тиче музичке комедије на примеру *Шпанског сата* (*L'Heure espagnole*). *Enfant terrible* француске музике јесте један од носећих стубова националне историографије Обрија у сваком смислу.

Морис Равел је део историјског наратива и у Дифурковој *La musique française*. Груписање композитора које Обри није спроводио у свом делу, било је од значаја за Дифурка. Последњи део његове историјске периодизације названо је трећим златним добом француске музике (претходна два су XV и прва половина XVI века, односно, XVII и прва половина XVIII века) које сачињава неколико композиторских кругова: класичари, независни, романтичари, плејада и савременици. Морис Равел припада групацији именованој *Une Pléiade* заједно са Фореом, Д'Ендијем (Vincent d'Indy), Дебисијем, Дикаом, Руселом и Шмитом. Очигледан критеријум за овакво сједињавање композитора, под назив какав се не може срести у осталим историјама музике ни као појам ни као термин, јесте чисто

искоришћен да се нагласе одвајање од Дебисија, *Купренов гроб* као дело, импресионистичке композиције као стилски симптом и соло песме као жанр. Лангова историографска концепција у *Музици у западној цивилизацији* очигледно није зависила од значајнијег увида у Равелов опус. Ланг веома ретко апострофира Равела и то најчешће паушално као у поглављу о Рамоу или га критикује као оркестратора који је завршио оркестрирајући туђа дела.

историцистички, то су једноставно речено аутори који припадају једном временском периоду. Дифурк као критеријум није узимао индивидуалну различитост појава већ њихову феноменолошку позиционираност у времену, коју је искористио за своју органичку концепцију националне историографије. Ако о вредновању стваралачког опуса можемо говорити са становишта простора који је Равел добио у Дифурковој *La musique française* онда је он најзначајнији композитор плејаде.

Код Пернона, Комбарјеа и Белтрандо-Патијеове, Равел је представљен на енциклопедијски начин, уз сажето биографско и музикографско излагање у контексту импресионизма, што је разумљиво у погледу опште историографске замисли ових аутора. Комбарј фаворизује Дебисија (текст о Равелу је дат у мањем фонту и критички је интониран), док Белтрандо-Патијеова посвећује једнаку пажњу Дебисију и Равелу уз значајну заступљеност Пола Дикаа, Русела и Шмита као активних чинилаца музичког импресионизма у Француској. Занимљиво је да је Белтрандо-Патије препознала самосвојне стилистичке симптоме код Равела о чему говори поднаслов њеног излагања - *Le style ravélien*.

Карактеристично и незаобилазно сучељавање Дебисија и Равела као маркантних историјских фигура уочава се и код Акера. Процес настанка златног доба коме је допринела музичка клима коју смо описали, у Акеревом схватању водио је историјски ток ка великим мајсторима музичке уметности на чијим су се достигнућима преламала сва поетичка и естетичка струјања епохе. У Акеревом националном историографском концепту примећујемо снажан утицај два темељна појма – канона и генија. За златно доба Равел је есенцијално важан. Акер усваја становиште према коме је Равел еклектик, те стога његово стваралаштво није могуће адекватно заступати еволуционом методом са јасно маркираним фазама и периодима (Акере, 1966: 109). Аутор се одлучује да Равелов опус предочи, анализира и протумачи на објективнији начин, кроз жанрове и то: клавирска дела, вокалну музику, камерну музику, симфонијска дела, концерте и драматска дела. Додатак жанровском сагледавању лика и дела Мориса Равела чини развијено и обимно поглавље о синтези, у којем се интерпретирају порекло, узроци и манифестације стилских мена, прожимања и сједињавања на плану поезике. Статус

Равела у концепцији француске музичке историографије је, уз Обријеву *French music of to-day*, најснажније утемељен код Акера.

У раду Џејн Фалчер начин говора о композиторима и музичкој пракси удаљава се од конзервативног историцизма ка контекстуалном функционализму историјских процеса. У том погледу, као стваралац који је оставио трага и у међуратној епохи која је у фокусу писца, Равелова музичка политика је била интересантна у културалној критици национализма у тадашњој Француској. Фалчерова уочава да су композитори изграђивали специфичне механизме за преношење сопствених идеала који су субвертирала владајуће институције и догме и да су те идеале и вредности умели да преточе кроз форму и стил музике. Од коликог је значаја била социолошко-политичка визија за разумевање стилских промена у Равеловом опусу, Фалчерова показује када композиторово политичко окретање ка социјалистима у двадесетим годинама XX века тумачи у контексту отпора ограничавајућем и искључивом национализму, који је, у претходном периоду и код Дебисија и код Равела имао своје еклатантне заступнике на нивоу музичког дела и извођаштва. Равел је у тексту Фалчерове приказан као политичко-поетички пример променљивости идеолошких слојева у историјској динамици.

У две преостале студије новијег датума (*Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair* и *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*) Морис Равел се не појављује директно. У случају књиге Кетрин Елис то је оправдано са становишта временског ограничења на XIX век. Ипак, на основу њених закључака о реконструисању музичке прошлости у епохи настанка нација у модерној Европи као средству за утемељивање историјског легитимитета, могуће је боље разумети Равелове изјаве о примарности француског елемента у свом идентитету, као и промену поетичких начела ка неокласицизму, Купрену и клавсенистима као садржајном фактору. Са друге стране, готово да је шокантно изостајање помињања Мориса Равела у књизи која за предмет има Светску изложбу из 1889. године имајући у виду да је композитор, према свим релевантним биографијама, био присутан на спектаклу. Такође, утицај који је ова фешта имала на Равела је неоспоран, како у смислу сусрета са источњачким музичким праксама тако и у погледу фасцинације техничким достигнућима. Први утицај неоспорно се

одразио на атмосферу, агогику и лествични садржај Равелове музике, а други на извесну објективацију и механицистику музичког тока. Млађа генерација композитора посматрача изложбе очигледно није била у фокусу Анегре Фосер, која је много више пажње посветила дескрипцији заступљености преминулих аутора на тзв. историјским концертима него што су је занимале вишеструке пројекције изложбе на тада будућу генерацију музичара. Једино је Дебисијева харизма преживела ауторску селекцију иако кроз проблем који је више пута рекапитулиран у литератури.

Хетерономности концепција националне историографије и статус Мориса Равела у француској културној средини показују нам исправност постмодерних схватања о тренутном стању ствари у дискурсима историјских наратива. Уколико желимо да уважимо сагледани обим и да останемо аксиолошки неутрални, морамо признати да постоји широки радијус у методама излагања и начинима структурисања знања о музици из историјске перспективе. Слично се може рећи и за флукутирајући статус Равеловог стваралаштва, од генија до маргиналне фигуре. Музика, музичка дела и праксе нису фиксиране и затворене текстуалне формације већ променљиви онтолошки ентитети који се на различите начине могу деконструисати у зависности од угла посматрања аутора и контекста сагледавања. Иако понекад ригидно националистички интониране, ни француске музичке историографије нису имуне на ову чињеницу која се манифестује кроз опстајући дух француског космополитизма.

Клавирска музика Мориса Равела у литератури

Личност и дело Мориса Равела, и за његовог живота и после његове смрти када је постао једна од икона музике XX века, не престају да изазивају интересовање историчара, теоретичара, писаца различите провенијенције и музиколога. Литература посвећена како Равеловој музици, тако и контексту његовог стваралаштва, током друге половине XX века и првих деценија XXI века, формирала је једну хетерогену али богату целину која сведочи о бројности парадигми које су биле темељне за развој музичке културе и цивилизације Запада

али и света као целине. Унутар овог сложеног мноштва текстова нас ће у овом тренутку занимати литература која тематски захвата проблематику клавирске музике.

Уколико занемаримо фактографски допринос који прве биографије са анализама стваралаштва француског композитора дају изучавању клавирске музике, можемо уочити неколико врста/типова дискурса о клавирској музици Мориса Равела: парадигматски, проблемски, контекстуални, аналошки и холистички/целовити. Међу контекстуалним радовима (види Алексеев, Corto, Aguettant & Howat) могу се пронаћи различито обликоване студије и књиге у којима се аутори концентришу на што комплетнији опис окружења у коме се развијала Равелова клавирска музика. Корто (Alfred Cortot) и Алексејев (Александр Дмитриевич Алексеев) дају скицу француске клавирске музике потенцирајући историографски приступ, без конкретнијег увида у појединачна остварења и анализе развоја музичке идеје и/или стила кроз векове. Ажтант (Louis Aguettant) разматра исходишта Равелове клавирске музике покушавајући да пружи генезу феномена (види Aguettant, 1954). Коначно, рад Роја Хауата (Roy Howat) је пример за истраживање најужег историјског круга аутора (Форе, Шабрије /Emmanuel Chabrier/ и Дебиси) и њиховог утицаја на Равелову клавирску музику. Књигом доминира утисак извођачког увида, којим писац, и сам пијаниста, сагледава француску клавирску музику краја XIX и почетка XX века као посебан вид уметности (види Howat, 2009).

Аутори аналошких студија, према суштинским карактеристикама форсирају компаративну методу. Андреа Андерсон (Andrea Anderson), на пример, упоређује клавирску музику Дебисија и Равела насталу у првој деценији XX века на интердисциплинарној основи. Ауторка највећу пажњу посвећује феноменима који су особени за рану модерну (синестезија, декаденција, симболизам, отуђење, сензуализам, однос спонтаности и реализма, имплицована комуникација и питање боје) и њихов утицај на клавирско стваралаштво (види Anderson, 2001). Међутим, чини се да се у њеној дисертацији више простора и густине у расправи даје контексту него самим делима. Формирају се паралеле између елемената музичког дела и ванмузичких феномена (чулност, синестезија, боја) али, према нашем

мишљењу, са једва довољним аргументима за тумачење њиховог односа. Иако утемељен, рад Андерсонове је ограничен теоријски, стилски (фаворизујући „импресионизам“) и проблемски. Још суженији је рад Наоми Шибатани (Naomi Shibatani) који се базира на презентовању контраста између Дебисија и Равела путем стилистичке анализе која се, као и у претходном случају, окреће око "Ондине" (Ondine) и још пар композиција таласа „импресије“. Разлику између поменуте две компаративне студије чини фундаменталнија музиколошка подршка изнетим аргументима Шибатанијеве која у своју расправу укључује поетичку анализу форме/структуре, тема/мелодија, модуса/тоналитета, ритма/пулса, хармоније, педала/остината и опсега/фактуре (види Shibatani, 2008). Иако у одређеној мери расветљавају сложени однос Дебисија и Равела на примеру клавирске музике, ауторке се заустављају на исходима који сведоче о посебности обе стваралачке личности, без могућности конкретније теоријске проблематизације и/или синтезе.

Проблемски радови су неупоредиво провокативнији, информативнији и оригиналнији. Издвајају се арабеска и метричка дисонанца Богала (Gurminder Kaur Bhogal), представе и идеје Брунове (Siglind Bruhn), фузија књижевности и уметности Хагопијана (Robert Avedis Hagopian), лишавање маске Каминског (Peter Kaminsky), феномен звона Киферове (Alexandra Kieffer), декадентност Пјуриа (Michael J. Puri), рефлексиивност Робертса (Paul Roberts) и иронија Зенка (Stephen Zank). Наведеним парадигмама аутори захватају и теоријски проблематизују одређене аспекте Равелових дела. Гурминдер Богал пласира концепт који лоцира и објашњава специфичну дисонантност ритмичко-метричких структура у Равеловој музици (па и клавирском делу опуса), културолошки пратећи наратив арабеске. Тумачећи ванмузички подтекст у клавирским делима француске модерне (коју према мишљењу ауторке чине Равел, Дебиси и Месијан /Olivier Messiaen/) Зиглинд Брун ставља у фокус слике/представе и идеје које су имале значајан утицај на формирање поетике анализираних композиција. Хагопијан интерпретира синергију књижевног и уметничког дискурса али само на примеру Равеловог *Гаспара ноћи* (Gaspard de la Nuit). Аутор је примарно заинтересован за садејства литерарних и артистичких извора приликом стварања дела. Амбиције Каминског, као уредника

зборника о новим перспективама у приступу Равелу, су знатно увећане. Наиме, група писаца откључава низ загонетки/главоломки: артифицијелност као естетика обмане, спирала и аутодеструкција, надилажење реалности променом перспективе, орнамент као извор комплексности и психоанализа дечјег света. Киферова, са друге стране, проблематизује употребу звука звона у раним клавирским остварењима Равела у социолошко-акустичком контексту културе XIX века. Мајкл Пјури покушава да наслика портрет Мориса Равела као декадента, али не романтичарског или симболистичког већ модерног дендија одушевљеног савременим изумима, технологијама и машинама, код кога се на посебан начин манифестују памћење, сублимација и жеља. Концепција Пола Робертса заснива се на одразима меланхолије, виртуозности, егзотике, сликовитости, ироније, Првог светског рата и интимности на клавирска дела Равела. Нарочиту пажњу питању ироније, као метода, теме и важног „зачина“ Равелове поезике, посвећује Стивен Зенк. Писац третира проблем ироније као транспоноване реторичке фигуре у контексту стваралачких феномена изражених звуком. Поменути радови проблемске провенијенције подразумевају у већини случајева примере на неколико композиција. Међутим, парадигматске студије какву представља *Равелова Игра воде* Едвина Лајта (Edwin Hamilton Light) базирана је на једном једином делу, и то композицији која се у многим изворима сматра првим аутентичним и иноваторским клавирским остварењем француског аутора. Писац се определио за традиционални аналитички приступ музичком делу уз два додатна поглавља у којима се третира утицај Равелове „водене игре“ и извођачка решења.

Од свих побројаних типова литературе највећи значај придајемо радовима у којима се примећује тежња аутора да оствари целовити увид у материју. Књижевни дискурс и луцидни налази обележили су бриљантан рад Владимира Јанкелевича (Vladimir Jankélévitch) насловљен презименом великог француског композитора. Узбудљив попут детективног романа, поетичан као музика, проицљив у испитивању извора и узрока Равеловог стваралаштва, Јанкелевич у свом раду нуди широку платформу и дубок увид у естетику и поезику комплетног опуса Мориса Равела. Своје место у излагању на кључним местима заузима и клавирска музика. Аутор је излагање поделио на три дела. У првом, развојном сегменту, прати се

Равелов пут кроз три фазе, биографским и хронолошким говором/излагањем. Централни део књиге заузимају поглавља о вештини, међу којима су најзначајнији редови написани о Равелу. Јанкелевич лоцира, тумачи и приказује уметничке вештине композитора следећим редоследом: изазов, лукавство, инструментални виртуозитет, ритмови, хармонија, модуси и контрапункт.

На комплетан увид у Равелово стваралаштво право полаже и *The Cambridge Companion to Ravel*. Уредница Дебора Мауер (Deborah Mawer) уложила је значајан труд да читалац стекне увид у разноликост композиционих поступака скривених иза многобројних маски француског аутора. Поделивши садржај књиге на три сегмента (Култура и естетика, Музичка истраживања и Извођаштво и рецепција) аутори текстова су методолошки раздвојили неколико кључних, проблемских и системских, питања. Барбара Кели (Barbara L. Kelly) је указала на значај давања омажа историјским појавама. Евокацијама егзотицизма се бавио Роберт Орлиц (Robert Orledge), док је уредница зборника посветила пажњу музичким објектима и машинама. Засебан рад, коректно и поступно израђен и као такав погодан за академско изучавање, резервисан је за клавирску музику Мориса Равела. Теоретичарима од велике користи могу бити и текстови у којима се расправља о хармонији у камерној музици, Равеловом односу према оркестру, балету и апотеози плеса, вокалној музици, оперским спектаклима, извођаштву на првим снимцима Равелове музике, као и рецепцији његове музике у XX веку. Иако веома информативан и систематичан, *The Cambridge Companion to Ravel* као и сваки зборник нема довољно висок степен методолошког и стилско-рукописног јединства. Отуда се, и поред намераваног склада, тешко достиже потпуно доследни холистички увид у предмет истраживања.

Поменутог проблема нема у докторској дисертацији Стелија Дубиозија. За обједињујућу тезу свог рада Дубиози узима пијанистички стил, сматрајући да се анализом техничких и извођачких аспеката може доћи до есенцијалних одређења клавирске музике Мориса Равела. Занимљиво је да аутор узима у обзир два клавирска концерта (која примарно у Равеловом случају, према нашем мишљењу, припадају оркестарском жанру) али не и *Гротескну серенаду*, *Места за ухо* (Sites auriculaires), *Менует у цис-молу* (Menuet: oeuvre posthume), *Моју мајку Гушчарку*

(*Ma mère l'Oye*) и *Facade* (Frontispice). На тај начин, он не само да изоставља дела у којима је клавир значајно ангажован и у поетичком и у техничко-инструменталном погледу, већ и не постиже синтезу обећану насловом студије (*The piano music of Maurice Ravel : an analysis of the technical and interpretative problems inherent in the pianistic style of Maurice Ravel*). Такође, наводимо и наше неслагање са Дубиозијевим закључком везаним за неокласицизам као формални оквир Равеловог клавирског опуса. Са једне стране, пријатно изненађује поглавље о Равеловој музичкој филозофији и мишљењима о другим композиторима али нас, са друге стране, није задовољио Дубиозијев третман пијанистичке технике. Сматрамо да је, будући постулиран, овај проблем морао бити конкретније заступљен у тексту. Како год, Дубиозијева студија остаје једини опсежан и систематичан рад о клавирској музици Мориса Равела заснован на целосном приступу.

Макар због наслова овде треба поменути и књигу Оливијеа Месијана *Ravel : analyses of the piano works of Maurice Ravel*. Иако садржи бројне детаљно изанализиране делове различитих композиција, луцидно разумевање хармонског језика, ритмичког плана, поређење модуса са ограниченом транспозицијом са Равеловим тонским сетовима и бриљантно схватање музичких процеса на микро-плану, Месијанов рад не напушта сферу теорије музике и у обзир узима само *Моју мајку Гушчарку*, *Гаспара ноћи* и *Купренов гроб* (*Le tombeau de Couperin*). Дакле, иако неоспорно има елементе целосног приступа, Месијановом методу анализе недостаје шири узорак и дубљи ванмузички увид, када је у питању Равелова клавирска музика.

У наредном потпоглављу покушаћемо да изложимо основе сопственог приступа а нарочито **логосематског метода**, у коме смо се, између осталог, трудили да синтетизујемо све досадашње доприносе сагледавању Равелове клавирске музике у литератури.

Логосема : појам, знак, смисао

Логосема је истовремено идеја (замисао), појам, концепт, врста знака, аналитички приступ (метод) и део разматране композиције. Ослања се на везу између знака и смисла (логоса). Смислу је потребан посредник, а ту функцију преузима знак. У Равеловој музици логосема је нека врста легенде на мапи поретка дела. Логосеме могу бити: иницијалне/мотивске, полифоне/кластерске, линеарно-сукцесивне и терминалне/симболичке/компримоване. Замисао логосеме појавила се у мом умном радијусу током дужег времена сазревања различитих теоријских модела, платформи, (хипо)теза, концепата и скица. Трагајући за смислом, значењем, схватањем, унутрашњим садржајем, мотивима стваралаштва, темељима поетике и узроцима постојања уметничког артефакта па и музичког дела, истраживач наилази на различите потешкоће приликом формулисања теоријске платформе довољно флексибилне а прецизне, универзалне а идиосинкратизоване, манифестне а дубинске, техничке а метафоричне, структурално чврсте а модуларне по потреби, окренуте ка делу али свесне и контекста. Током исцрпљујуће потраге дошло се до појмовног формулисања у споју логоса и семе – логосеме, у коме се једно од слова с изгубило. Логосема је термин у коме су сједињени телеолошко стремљење ка смислу/осмишљавању и семиотички знаковни систем и апаратус као помоћни аналитичко-технолошки механизам. Концепт логосеме представља и идеолошки оквир теоријског увида. Наиме, посматрање појава и њихово концептуализовање логосемом подразумева прихватање (есенцијалистичког) погледа на свет (и на уметност) који инсистира на смислености, сврховитости, задатости и узрочности као и нужности егзистенције међупростора између „саме ствари“ и „постављања-саме-ствари-у-свет“ који испуњава знак (као оно што стоји за нешто друго). Посредничка улога знака, као што смо већ и поменули, представља облигатан елемент у процесу разоткривања смисла логосематским методом. У том погледу, логосема је и посебна врста знака. По типу, карактеру и сложености логосема је најсличнија симболу. Оно што логосему, међутим, разликује од симбола је не уговорени, већ смислом повезани однос знака и онога што се знаком означава. Логосема је знак само онда када је његов означавајући

потенцијал напаян смисаоном мрежом рефлексија. Као логосематски метод, логосема у музичкој анализи омогућава детекцију кључних момената, њиховог структуралног устројства и раскривања функционалног значаја сваког датог сегмента. Критеријум за дефинисање нечега као логосеме јесте што виши степен прожетости есенцијалних музичких супстанци на што ужем просторно-временском пољу, али и њихова што аргументованија и разгранатија веза са ванмузичким садржајима. Аналитички увид логосематском методом подразумева троструки (трифокални) фокус: музичко дело као музички/акустичко-уметнички феномен, контекст и смисао као оквир прожимања музике и контекста. Музичка анализа изведена логосематском методом истиче у први план логосни потенцијал музичког дела док у техничком смислу предност даје семиотичком апарату и резонувању. Основни показатељ да је у логосеми дошло до интеграције унутрашњег (музичко ткиво) и спољашњег (контекстуални корпус) света јесте присуство саме логосеме у делу као таквом. Као што ћемо у последњем поглављу рада видети логосема се може појавити као мотив, субмотив, реченица, мањи сегмент дела, акорд, чак и читав став.

Пут до логосеме, из најмање два правца такође је богат. Ако почетка има, он нам је дискурзивно и чулно недоступан па га представљамо са три тачке, које указују на неизрециви и неказиви карактер ствари. Да ли ћемо га назвати извором, центром, енергијом или Богом за нашу расправу је мање битно, јер на овом нивоу критеријум вере је изнад знања, услед немогућности сазнања. Оно што је извесно то је да се без свести о овом нивоу не може изградити трајекторија феноменолошког процеса. Спуштајући се степеницу испод на лествици срећемо логосему, први делом материјализовани ниво. Сазнањем логосеме нама постаје јасан дух, кôд, текст и дискурс дела/стила/епохе, чиме се испуњава њен смисаони потенцијал. Логосема као најпотпунија легенда мапе непознатог подручја нам омогућава да лоцирамо све његове круцијалне сегменте: осећамо дух, распознајемо елементе кôда, ишчитавамо текст и коначно разликујемо специфични дискурс. Степеницу испод логосеме налази се дух, стари филозофски појам који у нашем теоријском разматрању задржава своју историјску денотативну страну али означава и конкретније архетипске идеје/теме/темате/тематске кругове. Идеалитетни ступањ

духа представља крупније зрење логосеме разлистано на неколико кључних сегмената. У нашем раду тематски кругови (Смрт, Природа, Музика, Фантазија и Покрет) могу се сматрати формулисаним облицима Духа. Уједињени, тематски кругови заступају духовну п(р)ојаву Равелове клавирске музике. Идући наниже ступамо на степеницу под називом кôд. Елементарни ниво кôда уочљив је на атомизованом радару/изоштреном теоријском увиду. Детектовати поетички апаратус композитора, који укључује како идеолошке тако и прагматске парадигме, значи достићи ниво писма, односно научити слова дате абецеде. Изражајна средства музичког језика као и бројна иновативна поетичка решења Мориса Равела припадају нивоу кôда. Главни напор нашег истраживања био је усмерен ка томе да се открију сва витална слова Равелове азбуке, нарочито поступци неопходни за схватање граматике и лексике композиторовог наратива који се приповеда кроз призме претходно наведених тематских кругова. Следећу степеницу на силазној лествици називамо текстом – а то је сваки целовити артефакт који се може „прочитати“ принципима присутним у кôду. Запис дела (партитура, звучни снимак) или материјални траг најчешћи су појавни облици текста. Појединачна дела/композиције могу се сматрати текстовима. Коначно, начин на који се изражавају/говоре текстови воде нас ка манифестном/феноменолошком нивоу наше лествице који називамо дискурсом. Дискурс, у нашем схватању и теоријском конструкту, јесте начин извођења текста. Свако извођење (перформативни степен последње степенице – или прве ако излажемо од дискурса навише) неке Равелове клавирске композиције јесте специфична врста дискурса као што је и нарочити говор (теоријско-вербални или теоријско-писани степен) о истим тим делима такође посебан дискурс. Како год, неопходно је напоменути да број феномена којим се може заступати дати ниво расте са спуштањем на лествици. Горњи нивои су метафизички по природи док су доњи нивои материјалнији. Међутим, ход по лествици могућ је и узбрдо. Легитимно је и сагледавање које започиње од локализовања равелијанског дискурса, креће се ка анализи композиција као текстуалних формација током којих се открива и кôд, а путем чије спознаје се може захватити духовни степен и у њему пронаћи смисао и тада спекулисати о томе ка чему се логосематски садржаји устремљују. Каткада се, ради профилисаније

анализе, ум теоретичара креће у оба правца и/или се неколико пута враћа на лествицу. У сваком случају логосема и као термин и као метод/концепт јесте савремена (често и /мета/мултидисциплинарна) теоријска (а)структура.

Табела 2 Лествица логосеме

↓	...	
↓	ЛОГОС	↑
↓	ДУХ	↑
↓	КÔД	↑
↓	ТЕКСТ	↑
	ДИСКУРС	↑

Херменеутика херменеутичког дискурса

Који су узроци и/или извори појаве херменеутике? Схватајући херменеутику као општу научну дисциплину вештине разумевања, тумачења, схватања, одгонетања смисла текста - графичког, визуелног, лингвистичког, књижевног, звучног, умног, електронског, виртуелног итд. можемо поставити хипотезу о међусобној условљености жеље-за-знањем и херметичке природе реалитета у чији се семантички и логосни нуклеус покушава пенетрирати. Наиме, оба краја овако постављене осе изазивају затезање линије на равни објекат (свет - предметни свет) и субјекат (свест која тражи). Сваки од крајева има сопствени потенцијал и вољу. Свет (и његове појаве) на одређени начин теже ка скривености, тајновитости, неразумности, неартикулисаном природности, псеудохаотичности, затворености, светости у смислу табуа, дакле недодирљивости. Са друге стране, аутор/субјекат/текстуална инстанца је вођена, у антрополошком кључу таутолошки евидентно, спознајним поривом/нагоном ка сазнању. Однос човека према свету је посредован: симболички, дискурзивно и чулно. Тежња ка разумевању и ка осмишљавању, јесте у корену translације кодираног "света" у, за личност, прихватљив облик. Људскост овог процеса не сме бити занемарена приликом истраживања херменеутичке путање енкрипције. Природа човековог бића, структура свести и његови културни и цивилизацијски архетипови који похрањују дубинске садржаје начина живљења, сви заједно - кумулативно - формирају механизам посредовања којим се приступа одношењу-ка-свету, методи односа која трансцендира самосвест, емпатију и долази до "света", претходећи фази релације према другом, Другом, Богу, Вечности, Великом Ништа, или пак прелази у антиреферентни солипсизам, метафизички херметизам или не-постојање. Свет одувек изгледа као наказив и/или неизрецив, да ли према сопственој суштини или зато што је илузија (у односу на реалност која је негде другде), односно делузија/полисимулакрум (нестварно у односу на непостојећи прави свет). Како год, онима који се ка свету пружају било умно, било физички, он остаје стално изван домашаја, реп плаве птице чију сенку са сетом и патњом прати људска свест, вечито немоћна али не губећи наду у сталним покушајима да да одговор на питања

од фундаменталног значаја. Зашто постоји нешто а не ништа? Ако већ јесте чему оно што бивствује постоји? Који је разлог тог егзистирања ако узрок/сврха/смисао/разлог постоји? Ко сам ја (који то питање поставља) ? Зашто сам овде и сада тј. који је смисао мог идентитета и бивствовања? И, коначно, шта је смрт и која је њена функција у свету? Све наведене пропозиције и упите увелико може релативизовати начин регулисања односа између света и човека. Три су могућа решења:

1) човек је део света, самим тим исто је што и свет; подвајање или аналогија није потребна;

2) човек није од овога света, у њему је само пролазник, путник, случајни актер, што имплицира трансцендентну природу људског бића;

3) човек је на вододелници светова/реалности, рађа се у свету али не остаје његов део заувек већ тежи вишем, Другом, Богу, Царству Небеском, духовном; из овога проистиче двоструко устројство онтологије хуманог, што има своје сложене импликације када је у питању однос свет-човек.

Узимајући херменеутику као полазно теоријско становиште и мисаони оквир, подразумевамо признање не-разумевања и немогућности директног општења са светом (предметом анализе). Управо херменеутика пружа могућност изградње посредничког система који процесуира и филтрира релацију свет-свест истраживача. Као исход добијамо заступање текстом и тумачење појаве/објекта истраживања. Конструисање контекстуалног обима предмета анализе јесте један од циљева херменеутичког теоријског захвата. Херменеутика своју сврху испуњава грађењем моста између света материјалности и света појмовног комплекса. Зато је полазна претпоставка егзистенција бездана/провалије/хијатуса/расцепа између ова два "света" коју херменеутика преошћава. Гледано из текстоцентричног угла, намера херменеутике је да прављењем метатекста смисаоно повезује текстове који захтевају тумачење, образложење, разјашњење, интерпретацију, декодирање, стављање-у-поредак, осмишљавање. Овакво текстуално схватање херменеутике узима за норму једначење света и човека на ниво 'чистог' текста, без нужних онтолошких или егзистенцијалних референци. Субјекат који да исказ "да зна да ништа не зна" квалификује се за херменеутички универзум, и то концептуално,

дискурзивно, теоријски и практично. Он, спознавши немогућност даљег непосредног напредовања на гносеолошкој лествици, нужно тежи ка помоћи. Она се испољава у тумачећем потенцијалу умног садржаја субјекта, окружујућих текстова, опште културе, секундарних и терцијарних извора, система асоцијативних комплекса и сл. Од свега тога заједно, истраживач плете мрежу разноврсних увида (историјских, аналитичких, филозофских, методских, семиотичких, семантичких, теоријско-музичких итд.) којим се поглед научника шири и добија дубину неопходну за схватање посматраног феномена. Међутим, истовремено, сократовска максима о познању сопственог незнања јесте далеко од скромног увида јер подразумева спознају која превазилази брану 'несазнатљивога' и 'незнања'. Сократ (Σωκράτης / Sōkrátēs) улази у област гнозе када са једне стране не крије слабост сазнања, иако са друге стране ипак пледира на статус 'онога који зна'. Да би се дошло до сазнања о незнању на нивоу целине, подразумева се претходно целокупно увиђање корпуса "могуће познатог" а затим накнадно долажење до баријере. Другим речима, да би се дошло до граница једне области, у њу се мора ступити са обе ноге и кретати се све до суочења са крајем. Тек тада, спознавши оквир, може се доћи до закључка. Без тога, не можемо спознати незнање, већ само "минимално знање" што је степен испод "ништа не знати". Херменеутика се разликује од сваке гносеологије управо у томе што не исцртава оштре границе унутар политика знања већ тежи ка изградњи механизма помирења између трагалачког субјекта и недодирљивог објекта не нудећи "знање" већ "тумачење" које читаоцу оставља могућност заузимања критичке позиције према изнесеном ставу/текстуалном поретку и оставља хоризонт очекивања отвореним а не догматски затвореним. То не значи да херменеутички домети не досежу до исправности и истинитости/веродостојности исказа већ да допуштају разноврсност и версатилност закључака који могу бити тачни појединачно и/или истовремено. Како било, херменеутичка метода је опсежна када је у питању увиђање контекста појаве и њене рефлексивности а разуђена/дисперзивна када се ради о исходима/налазима/циљевима. Главни доприноси херменеутичке методе јесу: количина и ширина информација узетих у обзир приликом основног увида, висок степен међусобне повезаности података, указивање на велики број различитих

увида и углова разматраног феномена, превазилажење ограничења материјалистичких идеологија и дијалектичке методе, отварање инвентивног, имагинативног и идејног потенцијала испитивача путем формирања 'поља слободе', спајање чулног (рецептивног), материјалног (појавног) и духовног (умног) чиме се повезују сегменти различитог порекла указујући на нужност целовитог сагледавања стварности бића и света, универзална применљивост приступа на научне дисциплине различитог типа (што је изузетно погодно код интердисциплинарних студија где херменеутика као метода уједињује диферентне области), давање значајног доприноса фонду секундарне литературе имајући у виду да производи текстове који теже синтези са самим предметом изучавања тј. његови су блиски заступници, отварање шире могућности критичке анализе услед постојања већег броја тумачења истог дела/појаве итд. Посебан део интерпретације херменеутичког дискурса завређује етимолошки приступ. Наиме, реч/појам херменеутика/ерминевтика/егзегетика може бити разложена лексички на више начина, и у њој препознајемо бившу синтагму која је претворена у једну реч из разлога јасније препознатљивости. Најнедвосмисленије етимолошко "читање" потиче од грчке речи ерменеус (тумач, преводац, интерпретатор). Дакле, херменеутика јесте дисциплина тумачења/превођења у најопштијем значењу. Њена је функција да доведе предмет у стање разумљивости/схватљивости неком другом који не влада кодирањем матичног поретка. Како било, појам ерменеус је непознатог порекла. Први познати и разрађенији пример употребе речи је у Аристотеловој (Αριστοτέλης / Aristotélēs) расправи *О интерпретацији* (око 360. године пре Христа). Занимљиво је да је латински облик истог термина (hermeneutes) на трагу античког са једном занимљивом допуном. Херменеутес је интерпретатор који преводи/транслатира "нешто" у речи. Дакле, способност заступања текстом ствари/стварности/догађаја јесте херменеутичка особеност. Херменеутику, дакле, чини систем знања и техника које одржавају текст у живом односу према реалности. Она је спона/посредник између света и аутора дискурса. За наредну етимолошку перспективу биће нам важно да схватимо да се у историјском смислу херменеутика везивала за тумачење светих текстова. Херменеутичко знање је на одређени начин чврсто везано за посвећенике, елиту,

свештенство. Припада онима који су и сами освећени у довољној мери да могу општити са божанским, светим, узвишеним, сакралним, духовним. Ту и јесте поље на коме се сеју семена 'узвишеног' квалитета: уметност (као област надахнутог) и словесност/проницљивост (као област научног, умног). Када ово имамо у виду јаснија нам је подела херменеутике на речи: (х)иера + ноетика; где хера, иера, хијера значи света, а ноетика теорију спознаје. У склопу могу означавати боготражитељску спознају светог/светости али и (п)освећену гносеологију тј. свето разумевање, благоразумно схватање, спознавање узвишеног. Стога, потпуно је јасно зашто је управо уметност, у нашем случају музика, погодна област за хијероноетику. Приступајући музичким делима са страхопоштовањем карактеристичним за светиње херменеутичару се као достојном посвећенику постепено отварају врата разумевања артефаката. Не сумњамо да се Морис Равел, попут каквог музичког фараона заштитио многобројним лозинкама, замкама, шифрама, заклонима, лавиринтима, лажним путоказима, слепим улицама, катанцима, које се без чистог ума и прецизног интелекта не могу разрешити. „Бисери се не бацају пред свиње“ а у Равелов свет, рекли бисмо, не улазе површни, лаковерни, брзоплети, нестрпљиви, незналице итд. Сви они остају на површини и говоре о музичком импресионизму, разлагању акорада, пасажима, музици без садржаја. Целину Равеловог опуса, због тога, једино може сагледати херменеутичар довољно храбар да поглед не скрене ни са једне од мајсторових маски, улога, ликова, сцена..., без страха да се изгуби у мноштву чија се сложеност, парадоксално, повећава дубљим и трајнијим изучавањем. Онима који од равелијанског космоса очекују коначна и системска уопштавања улаз се не препоручује. Нарочито то важи за наизглед жанровски и медијски монохромну клавирску музику која попут живог песка обузима посматраче довољно дрске да одважно прелазе преко ње.

Сакрално својство херменеутичке етимологије савршено се саглашава са апотеозном хедоником звука и аскетском поетиком контролисане експлозивности Равелове артистичке идеологије. Слуха за тако деликатне финесе имају само они са посвећеним односом према спознаји. Сада је прави тренутак да те особине потражимо у лику Хермеса (или у личностима Хермеса, Хере, Херакла, Хераклита,

Херодота, Херкулеса, итд.). Митологија античке Грчке већ сама по себи представља интерпретацију погледа-на-свет, тј. уобличење карактерних профила и међуљудских односа у имагинарне визуелне и језичке формације у чијем процесу превођења управо херменеутика и игра важну улогу. Хеленско божанство Хермес често се у литератури повезује са херменеутиком (види Ноу, 1981; Palmer, Richard E., 1969) што није изненађујуће пошто су његови божански атрибути говор, писање и елоквенција. Хермес је доносилац вести божанског порекла (слично али не истоветно "функцији" архангела Гаврила у хришћанству) којима је због имплицитне несигурности потребно рационално тумачење. Хермес је у грчкој митологији гласоноша богова, посредник између чланова овог уваженог пантеона, али и носилац (преводиалац) душа у подземни свет. Воља богова захтева тумача, а то је улога коју Хермес има, као и одговорну обавезу припреме смртника на "други свет", за који је такође потребан тумач. На неки чудан начин, Хермес као протохерменеутичар са лакоћом прелази онтолошке границе, баријере светова, попут каквог интергалактичког номада полиглоте, чинећи проток и комуникацију могућом. Хермесу се приписује да је:

- 1) изумео језик и говор
- 2) интерпретатор
- 3) лажов
- 4) лопов
- 5) преварант, трик-мајстор.

Вишеструкост ових улога чини Хермеса репрезентативном фигуром херменеутике, у чијој мноштрукости препознајемо Равелов лик прекривен мноштвом маски. Занимљиво је да управо Мартин Хајдегер, један од утемељивача херменеутичке феноменологије, онтолошке херменеутике и трансценденталне херменеутичке феноменологије, открива трагове у етимологији грчког херменеиа који повезују вештину тумачења са Хермесом. Херменеутика, као уметност разумевања и текстуалне егзегезе, стоји под знаком овог грчког митолошког божанства. Хермес, Зевсов изасланик и гласоноша, истовремено је и тумач вести које доноси, али и посредник у комуникацијама различитог онтолошког степена: богова према боговима, богова према људима, али и односа људи према подземном

свету. Хермес носи потенцијал и капацитет за превазилажење ових онтолошких провалија, он је спона која повезује амбисе и хијатусе на које смртници ни не помишљају, али их и разуме, познаје па њима и влада, третирајући пролазнике кроз ове светове као девизну валуту. Хермес зна противредност сваког аксиолошког постулата, он конвертује, тргује, преговара итд. Без обзира на то што су у XIX и XX веку ингеренције херменеутике проширене и на поље секуларних текстова, ипак је тумачење као такво остављено примарно резервисано за зону скривеног и мистериозног као главну мету теорија разумевања и експликација. Као добар конкретан пример наведеног става могу послужити древни антички текстови који су, за људе XXI века, двоструко туђински по смислу, припадају позној антици и на страном су језику. Његов тумач је, дакле, медијатор, попут Хермеса, који, имајући приступ знању, посредује између тог тајновитог света и наше савремене, појмовно-цивилизоване, епохе. Хермесу, као ономе ко превазилази границе/разграничења сна и јаве, дана и ноћи, видљивог и невидљивог, је то природна улога. Лиминалност, интерфазна метапроцесна област, или маргиналност, јесте Хермесова сама суштина. А то значи и суштина теоријске ситуираности херменеутике и стилске метаисторичности и прото и постпротомодерности *fin-de-siècle* и Равеловог опуса као његовог поетичког конкретуса. Термин 'лиминалност' је у XX веку увео антрополог Виктор Тарнер (Victor Turner). Лимен на латинском јесте искуствено стање у прелазу особа из једне у другу фазу (биолошког, земаљског) живота (из детињства у пубертет нпр.). Лиминална фаза је простор између те две етапе (види Turner, 1967), аналогно лиминалним одсецима музичке форме код Равела који немају обликотворну а ни садржинску нити динамичку функцију унутар музичког дела али су чест елемент музичке нарације у клавирској музици француског великана 'краја столећа' (етимолошка паралела: крај века/смрт – стилске карактеристике/тема смрт). Ту је све амбивалентно, изван свих фиксних класификација, нисмо ни тамо ни овамо. У том тренутку личност је отпадник, на маргинама, у неодређеном статусу. Овде се, потпуно спонтано и логично, појављују асоцијације на *fin-de-siècle* и стваралаштво Мориса Равела. Према Тарнеровом мишљењу, управо у овом стању, на маргини, велики уметници, писци, интелектуалци јесу у прилици да сагледају прошлост и понуде одговоре на

актуелне друштвене проблеме у виду порука. Дакле, без граничног положаја немогућа је активација архетипа Хермеса, слање и тумачење порука узвишеног чак и божанског порекла. Сада нам је јасан и елитистички статус херменеутичара. Парадоксално, маргиналност је област Хермеса, али једино из сенке одабрани делују као посвећени познаваоци који не остављају траг. У својој књизи 'Смисао Афродите' Пол Фридрих (Paul Friedrich) запажа вишеструке лиминалности Хермеса и његове везе са Афродитом (види Friedrich, 1978).

Обратимо посебну пажњу на кореспонденције са Равелом:

1) Хермес се креће ноћу, у време љубави, снова и крађе .

а) Равел делује под велом таме, брижљиво скривајући идентитет. Ноктурални карактер прати многа његова клавирска дела: "Хабанера" (Habanera) из *Места за ухо*, "Ноћни мољци" из циклуса *Огледала* (Miroirs), *Гаспар ноћи*, други, пети, седми и осми став из *Отмених и сентименталних валцера* (Valses nobles et sentimentales) и *Фасада*. Равелово кретање кроз снове и област несвесног може се испратити и кроз циклусе *Гаспар ноћи* и *Моја мајка Гушчарка*.

2) он је господар лукавости и обмане, маргиналности илузије и трикова.

б) да је Равел препознат као композитор илузиониста и мађионичар, мајстор звучних клопки, рафинирани обмањивач конвенционалних поетичких решења, доминантни *à faire une gageure* ум и трик-геније, опште је место равелијанског дискурса. Он жели да звучи банално и јефтино.

3) има магијске моћи, на маргини је природног и неприродног.

ц) поетички постулат *tour de force* не означава само спремност аутора да изгори давши све од себе, већ и указује на поседовање изузетне енергије и идејности изван чак и зоне великих стваралаца. Виртуозност, техничка дотераност, прецизност на нивоу украса и детаља, аудитивна убедљивост (*sound make believe*), хипнотишућа моћ музике и контрола умних способности, ефекат више-од...

4) он је патрон свих занимања у које је укључено преговарање: трговина, крађе, пастирство, затупништво итд.

д) овде је аналогију могуће направити у Равеловом односу према музичкој историји. Његова трговина са прошлим музичким парадигмама, "крађа" музичких идиома без цитирања заиста су без преседана у музичкој историграфији. Разговори

и размена идеја са примитивним далекоисточним звучним узорцима, гамеланом, Купреновим клавсенизмом, Моцартом (Wolfgang Amadeus Mozart), Хајдном (Joseph Haydn), романтичарима, руском школом, Мусоргским (Модџст Петровић Мусоргскиј), Бородином (Алекса́ндр Порфи́рьевич Бородин), Римским-Корсаковим (Никола́й Андре́евич Ри́мский-Кóрсаков), Листом (Franz Liszt), Шабријеом, Фореом, Дебисијем, француском шесторком, Сатијем (Éric-Alfred-Leslie Satie), цезом итд. али са друге стране и Стравинским, Варезом (Edgard Victor Achille Charles Varèse), Месијаном, минималистима, Лигетијем (György Sándor Ligeti), постмодерним ауторима показују да у равелијанском концепту не постоје границе додира са стваралачким личностима, живим или мртвим, тј. из прошлости, садашњости или будућности, бивајући у тој чаробној простор-време "машини". Интермузичка комуникација се и реализује као својеврсна трговина у којој свако може да мења свој лик, у светлу тренутне звучне актуализације. Размењујући сопствене вредности композитори освежавају и мењају своју појавност чиме се манифестује и животворност историографије која чува спецификум сваке субјектности. У Равеловом опусу оживљава и велики део историје музике дат кроз фокус мајстора колоритног реализма.

5) његова покретљивост га чини створењем "између".

е) о феномену покрета биће речи у засебном поглављу, а овде можемо истаћи као пример употребу брзине у креирању утиска "ван тока" меандричним променама темпа, метра, такта, артикулације, наглих убрзања, постепених хипнотишућих убрзавања. Циљ свих ових поступака није само да одају утисак одлагања неког тренутка или раније достигнутог врхунца, већ постављања свести слушаоца у простор "између" - интенционално измештање слушаоца ван дела.

б) Хермесова маргиналност је назначена локацијом његових фалусних стубова на путевима и раскршћима.

ф) маргиналност Равела, у смислу тежње ка стајању изван академског и признатог јавног уметничког курса нарушена је тек на крају каријере примањем ордена Легије части француске владе. Колонаде стубова које су до тад красиле путању Равела заобилазиле су многа признања, укључујући Prix de Rome, и живећи у сенци Дебисија никада нису постале посед неке институције или листе најбољих.

У том смислу Равелова биста почива поред пута и то на раскршћу музичког тока Запада, опомињући на правац.

7) чак је и његова еротичност оријентисана не према плодности или одржању породице, већ је базично афродитска - неморална, прикривена, подмукла; љубав стечена крајом без моралних брига или последица.

г) о сексуалности француског композитора није много писано нити је тај аспект сматран важним за његово стваралаштво, међутим мало пажљивији увид у примарну биографску литературу открива нам амбивалентност која интригира даља истраживања. У сваком случају, у анализи "Ондине" из *Гаспара ноћи* може се пронаћи утицај динамике сексуалног чина на структуру музичке форме и општу наративну раван дела (видети поглавље о Природи као тематском извору). Свакако да је еротичност Равелове музике напустила традиционалне оквире.

8) Хермес је водич преко граница, укључујући баријере између неба и земље, земље и Хада, али и живота и смрти.

х) тежња ка перфекцији и савршенству водила је Мориса Равела далеко изван граница овоземаљске реалности, ка Другом. Те другости као да су подразумевале (ре)креирање сопственог "света" што је могуће само уз савладавање оштрих препрека 'овде и сада'. За Равела то је могло значити једно метерлинковско 'тамо и касније' али и 'нигде и никада'. Слобода избора овде је подразумевала претходно рушење свих ограда и препрека и ослобођење Духа. Хермесовско кршење онтолошких табуа проналази свој одраз у конструкцији реално-имагинарних блокова лиминалних форми, сазвучја и ритмова који лелујају на ивицама познатих и непознатих космоса тежећи сопственој кохеренцији јачој од магнетизама светова, чијој се ауторитарној сили Равелова музика вешто опирала. Било би, ипак, погрешно називати Хермеса "богом празнина" у смислу да нуди објашњење за животне ситуације које 'висе у ваздуху'. Потпуно супротно, Хермес обитава у области коју Карлос Кастанеда (Carlos Castaneda) назива 'пукотином између светова'. Од те пукотине, или у њој, Морис Равел прави свет музичке фантазије, скрупулозног аналитичког реализма, карневал духа (леспривал) звуковности, хедонику аудитивног, наративни музички комплекс идеја, лиминалне форме, изузетне моменте, и сл.

Два су важна извора када се говори о изворима и начелима херменеутике: поглавље о Хермесу из 'Богова Хомерове ере' Валтера Ф. Отоа (Walter Friedrich Gustav Hermann Otto) и разговор/расправа Мартина Хајдегера са Јапанцем у 'На путу ка језику'. Ото примећује да је у Хермесовој природи да не припада ниједном локалитету и да не поседује стални дом, он је увек на путу између овде и тамо (*deus viator*). На путу га често прате како изненадна срећа тако и изненадна несрећа. Стога, Хермес је извор случајности. У блеску муње он шаље нагли преокрет или идеју која доноси исправан увид/тумачење. Та изненадност реакције упућује нас на Хермесову везу са магијом. Магичним штапићем он лако мења дан за ноћ, свесно за несвесно, сан за јаву итд. Валтер Ото истиче атмосферу ноћи (мрака, тмине) као посебан емпиријски оквир деловања Хермеса. Символички гледано, управо ноћ поседује лиминални карактер. Хермес област ноћи уводи на дневно светло и ми видимо (сада протумачене) : опасност, страх, неизвесност, мистерију; на исти начин на који Равел у област чувења приводи звучне фантазије. У објективном свету дана ствари имају коначну меру, али у уму, имагинацији и сну, у свету идеја, раздаљине нестају, мења се однос према хронометријском времену и осећамо се као да смо у другом свету. Као бог магије и мистерије, Хермес је бог изненадног интерпретативног увида који долази од способности прилаза дневној реалности са лиминалном слободом. Тако насталим светом водич може бити само Хермес. Све ове димензије митског божанства Хермеса сугеришу централни елемент значаја херменеутике: то да је она посредник између светова. Морис Равел такође посредује музичким стваралаштвом различите садржаје: свет природе, маште, смрти, Музике, покрета, сопства, митологије, мудрости, метафизике, Уметности, етничког итд. Хермес у Равелу живи онолико интензивно колико нам наш херменеутички капацитет дозвољава да препознамо. Хермес је носилац "обавезујуће поруке" коју прво треба саслушати а затим разумети и преносити, процес сличан развоју песника у Платоновом (Πλάτων / Plátōn) "Ијону". Заиста, део је и људске судбине да стоји у херменеутичком односу према свом битисању "овде и сада", али и према наслеђу. Људско биће стоји у расцепу између самог присуства (постојање) и тренутног (историјског) битисања. Управо напор човека да то разуме и јесте помак ка улози Хермеса. На тај начин људско биће постаје

носилац поруке двострукости постојања. Ово примордијално слушање/ослушкивање јесте по природи херменеутичко у једном другом смислу: то је слушање текста. Она 'порука' коју треба интерпретирати заправо јесте доктрина и мишљење предака отелотворено у великим текстовима. Постојати херменеутички као људско биће значи постојати интертекстуално и учествовати у бескрајном ланцу интерпретација које чине историју разумевања бића. Посебно и интензивно "слушање" (које тражи скривену тежину текста) јесте неопходно за бекство од модерног погледа на свет. Запамтиће се да је херменеутика дисциплина чија је брига дешифровање "изговорене речи" из других времена, места и језика без наметања сопствених категорија на њих. Због тога је херменеутика и средство за трансцендирање вестернизованог погледа на свет. Само она интерпретација која 'потреса свет' и одлази изван преовлађујућих концепата може довести до онога што Хајдегер назива "трансформацијом мишљења". Равелов поглед на музичку историју и музички свет изоштрен сензибилно рафинираним сагледавањем звучних матрица, дао је простор за радикално измењене форме музичког мишљења XX века. Херменеутички дискурс је прошао далек пут кроз историјске процесе: од средства за општење са непознатим и претећим светом, у коме су ритуал и обред у праисторијским, примитивним, древним, ишчезлим друштвима и културама, начин за разумевање односа са вишим силама и доминантном Природом, њихово умилостивљење; преко античке интерпретације аристотеловског типа; до теолошке хришћанске ерминевтике - свуда је херменеутичка мисао давала плода. Може се чак сматрати да је управо порив-ка-тумачењу био кључан за настанак писма и језика. Нагон ка формулисању сопственог разумевања света око себе довео је ум човека до отелотворења у облику симбола и знакова којима се "интерпретира" свет. Каснија тумачења одвијала су се на пољу текста. Хришћанска ерминевтика доминира облашћу херменеутике до ренесансе, када се тумачећи говор више развија унутар науке, медицине и других секуларних пракси. У XIX веку филозофија и психологија постају доминантне области под херменеутичким утицајем који траје до данас. У модерној епохи појављују се и личности које су препознатљиве управо по доприносу херменеутици. Фридрих Шлајермахер (Friedrich Schleiermacher) развија теорију разумевања (Verstehen) у оквиру

романтичарског контекста. Аугуст Бек (August Beck) интегрише праксе интерпретације у област методологије, док на пољу епистемологије, сазнајне механизме херменеутиком проширује Вилхелм Дилтај (Wilhelm Dilthey). Највећи домет примена херменеутике у филозофији достиже Мартин Хајдегер у три правца: херменеутичка феноменологија, онтолошка херменеутика и трансцендентна херменеутичка феноменологија. Значајан допринос онтолошкој херменеутици даје и Хајдегеров ученик Ханс Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer). У актуелним филозофским струјањима ка херменеутици окрећу се Пол Рикер и Жак Дерида (Jacques Derrida). Рикер, са једне стране, унапређује Хајдегеров концепт херменеутичке феноменологије док, са друге стране, осмишљава правац онтолошке херменеутике ослоњен на пинципе времена, наративности и метафоре, тј. херменеутику приближава сфери реалног, живог, спашавајући је од спекулативности теоријског. Коначно, са Деридом постмодерна мисао достиже кулминацију у идеји деконструкције која у великој мери заправо представља радикалну херменеутику, која може сагледавати појаве једино кроз њихову претходну атомизацију, свођење на нутрину, срж, тј. она "чита" разарањем. У одређеном смислу, достигнута тачка херменеутичке генеалогije враћа нас на почетак, на онај примордијални страх пред светом, смислом, свешћу, појавношћу, страх од непознатог и, као контратежу, све већу глад за знањем и схватањем живота као таквог. Херменеутика вечно остаје судбина бића, њен неизоставни окулар перцепције без којег човек остаје сам у глувој нигдини. Као и у другим хуманистичким и друштвеним дисциплинама, херменеутика је постала део и теорије уметности, музичке теорије и музикологије. Амалгами тумачења са музичким теоријским оријентацијама дају неколико видова:

1) психолошка/умна/ментална музичка херменеутика (главни представници Кречмар /August Ferdinand Hermann Kretzschmar/, Десоар /Maximilian Dessoir/ и Шеринг /Arnold Schering/)

2) структурална/формална музичка херменеутика (Егебрехт /Hans Heinrich Eggebrecht/)

3) експресивна музичка херменеутика (Скрутон /Roger Scruton/, Јанкелевич и Дејвис /Stephen Davies/)

4) семиотичка/симболичка музичка херменеутика (Трајтлер /Leo Treitler/, Лангер /Susanne Langer/ и Липман /Edward A. Lippman/).

Херман Кречмар започиње херменеутичку потрагу од постулата који имају изразито телеолошки карактер: ослободити садржај из форме, изнаћи душу испод тела и вербализовати духовна својства. Наведени теоријски императиви откривају нам многе Кречмарове ставове: дијалектички однос форме и садржаја, материјално/појавно је препрека коју треба превазићи, духовни квалитети захтевају текстуални облик. Слушалац треба да напредује на линији од физичке рецепције ка менталној активности. За Кречмара ипак остаје питање - *шта је тело музике?* О томе да су границе телесности музике неодредиве, што има и херменеутичке импликације, примећује и Макс Десоар када каже да је симболички језик музике екстремно двосмислен. За разумевање је важно да се унутрашњи психички покрет стопи са музичким процесом. Арнолд Шеринг додатно појачава овај екстерни помак музичког принципа када тврди да значење музике није само музичко. Он развија у основи психолошку теорију музичких симбола. Шеринг је мишљења да је у току откривања музичког дела неопходна тзв. ментална адиција јер нам она обелодањује значењски слој који у себи носи музички садржај. Значење се проналази помоћу знакова међутим „знак постаје симбол тек када постане носилац значењског садржаја“ (Веселиновић-Хофман, 2007: 156). Шеринг разликује елементарни и сложени симболизам као и симболизам осећања и појмовни/интелектуални симболизам. У складу са германском традицијом у филозофији, Ханс Хајнрих Егебрехт је први од 'херменеутичара' извршио систематизацију проблема разумевања, смисла и значења у књизи *Musik verstehen* (1995). Увек се ради о последицама сложеног односа 'ја' према 'нешто' и обрнуто, где се појављује релација међусобног присвајања и естетска идентификација. Субјекат утиче на објекат, а слушалац на музику и *vice versa*. Егебрехт издваја две врсте разумевања музике: естетско и спознајно.

Естетско разумевање почива на чулном/естетском искуству (зато је повољно имати што шири фонд слушних узорака) – оно је чисто чулно, непосредно, непојмовно. Са друге стране је спознајно разумевање, које подразумева висок степен образовања, учења и знања интегрисан у личности. Оно преноси

објективираност музике у свет појмовне језичке комуникације. Подела коју Егебрехт прави занемарује међусобну зависност ових типова. Естетско није могуће без умне контроле јер се примаће чулних утисака обрађује и прима свесно, што нам и омогућава естетско разумевање. Чула су средство и апаратус ума/душе/бића. Такође, тзв, спознајно разумевање не може искључити филтрирање које чула наносе информацији која се прима. У том погледу предложена подела губи на смислу. Још веће проблеме пред нас поставља питање смисла. Егебрехт прецизно формулише своје становиште. Према његовом мишљењу смисао музике је у њеној структури и есенцијалном обликовању. Занимљиво је да нема свака музика смисао, тј. не долази свако музичко дело до степена смисаоности. Смисао има она музика која се аналитички може потврдити као структура. Она настаје радом композитора на наслеђеном материјалу који стиче историјски статусну категорију. Логично, следи претварање материјала у музичке конвенције на три начина:

- 1) подражај
- 2) одслик тј. тонско сликање
- 3) емоционална садржина.

Егебрехтовој формализацији смислености музике можемо супротставити гледиште које не негира у целини његове аналитичке налазе. Наиме, слажемо се са ставом да се смисао потврђује у структури дела. Међутим, то је управо због тога што се процес обликовања звука одвија према правилима смисаоног поретка, а он не мора нужно бити музичке природе. Есенцијално обликовање није исход већ последица постојања смисла-у-делу. А смисао може бити статусно тј. функционално неутралан. Изражавамо критички став према формулацији (смисао је у есенцијалном обликовању) уоченог процеса. Суштина (бит) је та која обликује музички процес а није суштинско обликовање потврда смисаоности музике и музичког дела. Ту је неопходно направити јасну разлику. Управо Равелова поетика црпи своју снагу из овог принципа – доминације смисаоности тј. тежње-каосмишљавању. У егебрехтовском дискурсу важно је и питање вишка процеса структурисања који је значење. Семантички слој се, према том становишту,

исцрпљује у симболичком вишку. Наше схватање ове проблематике поново иде у инверзном правцу. Наиме, управо је симбол као знак вишег реда, суштински и психолошки па и аналитички посматрано, исходиште дела. Његов значењски потенцијал омогућава процес есенцијалног обликовања како га Егебрехт види. Дакле, вишак је структурирање, а главни део симболичка раван. То је тачка у којој су се сусрели Бодлер, По (Edgar Allan Poe), Маларме (Stéphane Mallarmé), Дега (Hilaire-Germain-Edgar de Gas), Мане (Édouard Manet), Сера (Georges Seurat) и многи други са Морисом Равелом. Симбол је еманатор не само значења дела већ и формалног устројства. То је свакоме кристално јасно када упореди текстуални предлог са композиционим поступцима и самим садржинским пољем следећих музичких дела: циклуса *Гаспар ноћи* (Бертранове /Louis-Jacques-Napoléon “Aloysius” Bertrand/ поеме), *Отмених и сентименталних валцера* (балет *Аделаида*, Равелов либрето), свите *Купренов гроб* (формални принципи музичких облика), циклуса *Огледала* (природни и друштвени феномени) итд. Егебрехт препоручује сасвим друкчију херменеутичку путању где се обликовањем установљује смисао (Sinn) музичког дела, а симболичком сликања његова садржина (Gehalt). Посматрајући проблематику смисла из шире перспективе, која укључује комплексније ванмузичке области, нама се чини да је управо обрнуто, тј. да из смисла проистиче структура а садржина (тематика) настаје техникама симболичког представљања. Смисао по својој природи мора бити извориште а не последична конструкција. Једнако проблематичан нам изгледа и Егебрехтов став о тумачењу музике, које он види као трагање за значењем тј. истином дела. Међутим, када откријемо која је то и каква истина постаје нам јасно зашто су овакве хипотезе неодрживе и непродуктивне. Наиме, та истина није објективна и универзална (да не кажемо апсолутна) већ истина субјекта који трага. Из тог разлога не постоји коначност већ само ваљаност разумевања. У оваквој херменеутичкој поставци, постоји иманентна, инхерентна, унутрашња истина субјекта који је открива у делу које покушава да разуме и протумачи. Осим уколико овде не долази до процеса препознавања аналогних структура, може се рећи да тумач овде не открива истину-у-делу већ му је дело само изговор или плато трагања за истином-у-себи. Ни тумачење ни интерпретација не смеју дозволити толики степен интерсубјективности

и солипсизма а остати у пољу херменеутичке мисли. Свакако да многа дела имају више истина тј. више истинитих тврдњи или тумачења која могу постојати истовремено и она сведоче о богатству дела а не о произвољности тумачења, нити о зависности тумачења од личности субјекта који тумачи. Са једне стране, не може сваки текст/наратив/концепт/симболички поредак бити у одговарајућој релацији према делу, оно не може значити “било шта” као што и са друге стране, не постоји искључива апсолутна истина, један једини исправни начин схватања дела или његовог заступања у тексту. Може се, као аксиом, узети хипотеза да сваком музичком делу одговара велики али ограничен спектар значењских образаца који су одређени ширином асоцијативне мреже духа времена настанка дела или духа времена тумачења дела, а тек онда радијусом идејног комплекса субјекта који тумачи. Егебрехт, у том смислу, излаз тражи у асимптотском тј. кружном кретању око средишта дела. Нас ће, међутим, у току рада занимати управо херменеутика централног сегмента језгра дела, улазак унутар ствари, уз помоћ пратећих трагова који су разасути на многим местима света текста и света чула, како кроз симболичко, тако и кроз материјално поље појавности. Приближавање делу путем типа концепта херменеутике уочљиво је у текстовима Роцера Скрутона где је експресија централна естетичка категорија. Дакле, естетичка категорија није постулирани теоријски став или формално разјашњење композиције које открива/оправдава вредност/лепо, већ је то експресија сама/израз у чистом смислу. Како она функционише? Препознавање се артикулише путем метафоричког описивања. Мане и недостаци текста у захватању експресије наводе Скрутона да призна како увек постоји нешто неухватљиво у вези са садржајем музике. То значи да музика као уметност није трансалационе природе. Она није текст или то не може бити (у тоталном смислу). За Скрутоново схватање важна је и тврдња да је експресија део форме. На који начин је експресија део форме? Она је формални елемент музичког дела који носи информацију о начину/врсти/методи произвођења звучног догађаја. Експресија даје одговор извођачу али и тумачу како схватити део музичког дела чија се феноменолошка природа не огледа у партитури. Израз одређује у великој мери колики део онтолошког може да пређе у феноменални план тј. да се отелотвори у звучној стварности.

Тајна музике о којој говори Владимир Јанкелевич непрестано нас призива, некад сиренским деструктивно-опијајућим тоном а некад хармоничним, геометријски прецизним аликвотним структурама. Ни разум ни срце, ни физички ни метафизички уобличени духови аналитичара/теоретичара не могу се оглушити о њен глас. Чак и да нас трагање не одведе даље од стања плодне недоумице, ми смо пронашли умно уживање бескрајне апорије музичког дела. Сва драж френетичне херменеутике се управо и састоји у очаравајућем трепету пред звучном мистеријом. Ипак, постоје и услови за уживање, оно не долази природним путем. У потпуности се слажемо са Стивенем Дејвисом који умешно истиче значај музичког разумевања као предуслова за задовољење музиком. Бити у стању да се схвати устројство датог дела и његова организација јесте *sine qua non* чувења звука као музике. Дакле, на одређени начин херменеутика претходи перцепцији, она је обликује. Тумачење нам омогућава да чујемо звук као музику и да је поимамо концептуално. Даљи кораци воде нас на пут трајтлеровског двоканалног емитовања сигнала дела: кодирани (денотирани, значењски) и “чисти” *stream*. Музика означава, музика значи, музика је значајна али не означава сва музика, нема сваки сегмент свих музика значење, нити је свако музичко дело од значаја. Тоталитет музичке појавности није доступан тумачењу, односно свака интерпретација има “мањак”, простор или сферу које се не дотиче. Пратећи детаље музичког процеса, ми вршимо селекцију и покушавамо да употребом метафора што прецизније утврдимо односе музичког дела са својствима која се желе изразити/денотирати. Музика има функцију означитеља док нпр. туга, наратив, лик и сл. имају улогу означеног. Квалитетна интерпретација тежи ка разумевању односа означитеља и означеног. Често нам у том преоцесу помаже симболизација, била она емоционално мотивисана као код Сузане Лангер или формално условљена као у теорији Едварда Липмана. Како било, наше је мишљење да међу услове херменеутичког захвата спадају и три врсте симболизма као механизма откривања/заступања значења: контекстуални, идиосинкратични и универзални. Неретко је већ и сам текст интерпретација невидљивог ауторитета или скривеног аутора (тј. другости). Паралела херменеутике са богословском дисциплином ерминевтиком очигледна је када се има у виду већ и само Свето писмо. Оно не постоји у “формалном” или

“чистом” облику, већ је текстуална, хумана пројективна интерпретација Божије воље. Често је текст и сам истовремено контекст. Колико је тумачење интерпретације сложено видимо у списима св. Јована Златоустог (Ἰωάννης ο Χρυσόστομος), св. Јефрема Сирина (Ἰερόθεος Σιρίνου) и св. Августина Хипонског (Aurelius Augustinus). Улазећи у значењско поље високог напона које Равелова клавирска музика представља, преузимамо задатак да тумачимо композиторове интерпретације сопствених и туђих садржаја.

Апорични моменти

Иако немамо илузија да можемо разрешити питања (која ћемо покренути у овом сегменту текста) током нашег рада, ипак истовремено се осећамо одговорним да укажемо на главне „тачке отпора“ које сматрамо одговорним за спречавање пробоја теоријске мисли изван тренутно учртаних граница хоризонта којим се академска заједница поноси. Сliku никада не видимо целу а некада не видимо ни саму слику, ни траг, ни сенку. Да ли је по среди нужност, датост или нешто треће? Ко је субјект који жели целину, одговоре и разрешење? Вреди ли говорити о нијансама тумачења, изворима схватања и сличним питањима ако нема саме ствари?

Као централна апорична тачке теорије и научне методе намеће се истина/Истина. А она већ у графема показује несводивост. Тврдоглаву тежњу ка истости. Да ли се исправно пише/мисли истина или Истина? Већ сам упитни дискурс разлаже/атомизује предмет. Једино једнако тврдоглаво стремљење ка истини може разложити проблем/апорију. Без обзира на исход подухвата било би лицемерно и неискрено сматрати да се проблематика истине може заобићи. Почев од макрокосмичког значаја па све до нивоа Хигсовог бозона/атома (најмање до сада детектоване честице) једнако је важно да ли истина постоји (онтолошки степен), али и да ли је неки исказ истинит односно тачан (логички степен), што у научном погледу има превагу. У вези са могућностима формулисања описане апорије зависе и хипотезе. Фундаментално је и питање да ли се може мислити на научан начин а да истовремено не можемо утврдити истину о некој ствари. Већ на елементарном ступњу овај упит изазива тектонске поремећаје. Ако следимо пут истине, он нас

нагони на прецизност и темељност у закључивању. Извесна доза догматског постаје неизбежна. У дијахронијском смислу, питање истине има изузетан значај, управо због непоновљивости партикуларитета у мрежи простор-време-енергија. Историјска метода нас присиљава да утврђујемо чињенице у ланцу један према један. Одређена композиција настаје односно бива завршена, логично, једне године. Уколико изнесемо погрешну информацију по том питању, као текстуална инстанца/аутор/особа/физичко лице - ми лажемо. Моралне аспекте апорије истине овде нећемо ни започети, само указујемо на свест о постојању још једне димензије истине у академском дискурсу. Следећи даље описану логику долазимо до момента где морамо закључити да научно писмо и истина јесу комплементарне категорије. Уколико се напусти било онтолошки смисао било логички појам истине не можемо више говорити о академском третману неке области. Тада, што би наш пример показао, од музикологије настаје специфичан вид књижевности, прозни текст или напосто роман. Разликовати чињеничне ступњеве исказа од несвесног или намерног заобилажења истине јесте база сваког критички зрелог научног текста. Нажалост, са питањем истине се не исцрпљују апоричне тачке у нашој расправи.

Проблем текста и теорије смрти аутора Ролана Барта чине наредну целину занимљиву за анализу у контексту апоричних загонетки. Шта је текст? Да ли је текст све (што постоји)? Да ли је текст једино што преживљава (чак и нестанак онога на шта се односи)? Чему текст и писање? Ово су само нека од питања која се могу покренути у расправи. Које текст припада и има ли аутора? Да ли је текст у стању слободног флукса, чије тренутне метаморфозе ми пратимо у датом историјском моменту? Овде већ можемо у теоријско разматрање увести и Бартову тезу о смрти аутора. Заоштравајући његова гледишта морамо се још једном запитати да ли је икада постојао аутор (неког, било ког) текста? Ако не текста, можда је упутно потражити аутора кôда, имајући у виду да сваки текст представља једну од многобројних комбинација елемената знакова који чине кôд. Али опет, да ли у тренутку настанка кôда по природи ствари имплиците настају и све његове комбинације? Када су књиге у питању није тешко замислити у чему се састоји наша дилема. Артефакти, предмети, ствари, уметничка дела овога света су *per naturam* ограничени. Књига је ограничена не само корицама већ и бројем слова,

реченица, пасуса, страница, употребљених језика, илустрација, графика, табела итд. Поставивши горњу границу страница на око 4000, колико оквирно има *The Complete Miss Marple* (колекција новела и кратких прича Агате Кристи), ми утврђујемо једну од константи формуле у којој се сажима сва могућа комбинаторика. Други пол једначине је, према међународној стандардизацији за минималан број страница, 49. Почетком XXI века, ако не и раније, направљени су компјутери који не само што би израчунали колико има могућих непоновљивих појавних облика са датим ограниченим бројем елемената, већ би били у стању и да створе сваку појединачну комбинацију елемената према успостављеној формули. Јасно је да би у формулу били укључени и граматика, интерпункција, лексика, стилска правила...што би значајно умањило број комбинација. Но, да ли се може рећи да је и компјутер у том случају аутор? Он је само довео већ постојеће елементе у одређени поредак, који се према разнородним правилима има сматрати за телефонски именик, школски писмени задатак, генијални роман или збирку поезије. Дакле, питамо се још једном: да ли је аутор умро или никад није ни постојао? Можда можемо и сачувати, макар у структуралном погледу, идеју аутора. Предлажемо неколико стратегија „оживљавања“ или „првог рођења“ аутора. На првом месту то је „васкрсавање аутора“ односно враћање у живот личности, што подразумева откривање оних слојева текста и метатекста који указују на ауторско писмо. Друго, феномен текстуалне инстанце јесте „текстуалније“ и „материјалистичкије“ решење. Ако и постоји аутор он се, примарно из угла теорије текста, посматра као референтна тачка текстуалног облика на коју се упућују одговорности датог дела (текста). Конструкциона солуција проблема смрти аутора односи се на могућности изградње разнородних поредака, односно мешања кодова различитог порекла чиме би се постигао наратив довољно особен да захтева аутора или макар ауторску инстанцу. Очување идеје аутора могуће је и инсистирањем на признавању првенства у ауторству над датим текстом, наглашеном употребом меморијских, архивских, историографских техника и метода очувања једнозначне везе између текста (дела) и аутора. Културе које „заборављају“ или једноставно не воде о томе рачуна могу доживљавати сталну релативизацију питања аутора али не и текстова, који се могу, у зависности од епохе и политичке ситуације, стално

приписивати „новим“ ауторима. Презервација принципа равенства омогућава сталну свест о истини ауторства и признању његовог значаја. Коначно, метафизички херметизам и нелинеарни антиреферентизам такође могу допринети спасењу нематеријалног добра сталним усмерењем ка Другом, изван текста, ван света, у одржању јаства изнад јаме материјализма. На крају, најрадикалнија метода борбе против смрти аутора јесте вечни дискурс. Надилазећи пролазност и ограниченост, вечни дискурс онемогућава затварање и укалупљивање садржаја текста/дела у „комерцијалну“ форму доступну копирању или деградирању. Идеја вечног дискурса слична је *work-in-progress* концепту и отвореном делу, који нам показују да нема раздвајања дела и аутора, оба постоје паралелно и симултано, међусобно штитећи интегритете. Вечни дискурс позива на умни, душевни и духовни склоп способан да верује и делује/ствара у бесконачном/божанском моду. У том случају свакако и да идентитет аутора остаје савршено очуван и да су могућности аутоматизације, симулације или копирања непостојеће.

Остаје је нам још једна апорија на коју бисмо желели да укажемо. Наиме, ради се о односу света и језика. Свет као „ватра која се са мером пали и са мером гаси“ у хераклитовском кључу промене као једине константе овоземаљске реалности, често је у заоштреном конфликту са фиксном природом језика/писма. Наравно, ова апорија постаје проблем једино када се пише али и чита са велике историјске дистанце. Увиђамо да су и овде везе са феноменом текста чврсте. Како заступати појаву текстом ако она никада нема фиксан облик? Са друге стране, текст који је одштампан више не можемо мењати, иако он може бити тумачен и *post festum*. Колико је веродостојан (сада се присећамо и питања истине) запис о неком догађају начињен језичким средствима? Да ли је истоветност јабуке и речи јабука само ствар договорне културе? Проблеми се временом само усложњавају како се прелази са предметних на процесне, емотивне и уметничке појаве. Језик са писмом утиснутим на странице књига попут епитафа уклесаног на камене плоче чини се да остаје у непомирљивом односу са групом атома која је данас дрво, сутра прашина, прекосутра семе а доцније ко зна шта четврто. Такозвано кружење материје у природи наизглед релативизује вољу и намену језика да препознаје, означава и уодношава појаве. Како је онда говор тј. дискурс уопште могућ?

Постојање универзалних слојева или елемената у природи али и уметности омогућава да ипак егзистира довољно снажна мрежа идеја која на окупу одржава делиће сложеног мозаика текста, дискурса, дијалога, писања и живљења.

Тема Смрт/Ништавило

Страшно чудовиште Ништа овладало је нама. Ми знамо, ми читавим бићем осећамо да је то Ништа, тј. оно чега нема, а ипак не можемо да се боримо с њим; као да то није немоћно Ништа, већ свемоћно Нешто. Штавише, због неке бесмислене и кошмарне дијалектике ми чинимо све да ојачамо власт и моћ Ништа. Ми смо га сами претворили у Нужност, у Етичко, у Вечност, у Бесконечност. Наше сазнање, нашу савест оно је заробило споља, док смо изнутра, ако се тако може рећи, сами неспособни да посумњамо у законитост његовог захтева, чак и када су захтеви које нам оно поставља најодвратнији; у сумњи ми видимо противречност, а Ништа нас је научило да мислимо како је боље прихватити све могуће ужасе – само да не буде противречности.

Лав Шестов

Смрт. Једина незаобилазна тема у свим расправама, колико општа и свеприсутна толико и специфична, лична и скривена. Метафизичност и апстрактност теме смрти не чини је ништа мање присутном у свету материјалности, овоземности, тубитка. Постојање непостојећег у епиктетовском смислу чини је парадоксом по себи *par excellence*. Нулта рефлексивност колико и вечна рефлексивност или рефлексивност вечности. Сабирна тачка, центар гравитације егзистенције, у телеолошком смислу циљ, за неке крај/граница. Мислимо је и замишљамо/предочавамо као прекид, трагични хијатус. Уништење субјекта, свести, бића, самога света као изворишта ауторефлексивности личности. Симптом владавине Ништа. Било нихилистички, агностички, атеистички, скептички, квази-природно-биолошки смрт јесте истовремено опасност, извор страха колико и нужност/очекивана реалност. Смрт је и неизвесност, непознаница. Жив човек нема искуство смрти. Смрт је контраст – када сам ја ту смрт није ту, а када је смрт ту ја нисам ту – између субјективног бинарног модела постојања и непостојања – сигнални знак. Смрт је и преображај – моменат преласка ка нечему другом. Другост се дакле најефикасније и најистинитије манифестује у концепту смрти. Истовремено смрт је увек ту – у позадини свих осталих процеса и бивања. Смрт ћути. Она није дискурс (иако је актери/лица/субјекти непрекидно дискурсима захватају, сежу ка њој и увек остају празних руку). Антипод је сваког идентитета и одређења. Она нагриза свако садашње. Приморава на преиспитивање и актуелног

живог света. Знак питања на крају сваког исказа реалности. Једини поуздани а-знак : означитељ без означеног али и означено без означитеља. У игри речи потоње а у онтолошком смислу примарно значење.

У хиндуизму смрт означава само карику у ланцу општег животног тока/круга (самсаре) која раздваја потенцијално безбројне инкарнације једног те истог бића. У том погледу, она је део система који омогућава поредак протока. У негативној хуманој онтологији биће је вечити заробљеник круга реинкарнирања док је блаженство (нирвана) садржано у изласку из циклуса репетиције, у чему се и састоји врхунска мудрост. У хиндуизму, као и будизму, се трага за изласком изван света али не путем агресивног прекида биолошког система, већ углавном умним техникама, понекад праћеним телесним вежбама. Ослобођење не доноси смрт већ пракса **битисања-у-посебности**.

У ескапистичким концепцијама на смрт се гледа као на избављење од зла света или лошег стања индивидуе у свету. Смрт јесте могућност бекства из хостилно сагледаване реалности.

Хришћанство на смрт гледа као на моменат раздвајања душе од тела (у бинарном моделу човековог онтолошког устројства). Смрт је тренутак у коме се одлучује како о исходу душе, тако и о сагледавању протеклог живота. Смрт је оптика кроз коју се суди о човековим поступцима. У чему вас затекнем у томе ћу вам судити. И не само ретроспективно већ и проспективно. Смрт (у једном непоновљивом моменту) одлучује стање (блажено или паклено) личности у есхатолошкој перспективи, теоријским дискурсом речено, хоризонта очекивања. Морални аспекти који окружују тему смрти у хришћанству наговештени су већ у значајној мери код Сократа.

Ипак, смрт је и нарушилац поретка. Смрт је прекид односа, комуникације, нереклексивно стање, појава. Губитак односа ставља субјекат у солипсистички положај. У том смислу Равел као појава и бива сагледаван као не-смртни композитор. Полазећи од преподобног Силуана Атонског (Силуан Афонский) и његовог „твој живот је твој брат“, закључујемо да је Мориса Равела као личност немогуће разумети без схватања његових односа према историјама музика,

националним музикама/фолклорима, другим композиторима, музичким стиливима и традицијама других типова.

Смрт опредељује и врсту/тип/вид бића. Биће као бивство темељно опредељује функција смрти. Склоност ка смрти опредељује таква бића као смрт, а немогућност досезања смрти дефинише друга бића као бесмртна. Критериологија која смрт поставља за своје мерило може се приметити и у Хајдегеровој антрополошкој максими човека као **бића-за-смрт**.

Смрт је и по свом типу затворени код или представља генератор појава које се могу заступати затвореним кодом. Управо ова чињеница омогућава, на пример, **битак-у-тексту** свим до сада забележеним, овековеченим појавама, феноменима, ситуацијама, стварима, догађајима, стањима, бићима итд. Оно што јесте ограничено може бити апсолутно заступано текстом на веродостојан начин. Бог, насупротив томе, не може постојати у тексту, нити може бити истинсно представљен њиме.

У будизму (зен-будизму) живот човека представља се као ход по ивици жилета. Смрт је све осим жилета, а пад или губитак еквилибријума живљења проузрокује стање смрти.

Смрт се може тумачити егзотерно или езотерно. Такође, тумачи се и материјалистички, дуалистички, духовно или спиритуално. Смрт, даље, може бити структура првости или другости у зависности од фокализације актуелности субјекта. Шта год вечност означавала, смрт се често разуме као капија вечности, граница која раздваја хронометријски и етернални поредак.

Кога чекају (анти)јунаци драме Семјуела Бекета (Samuel Beckett) ? Ко је Годо? Смрт је, такође, често очекивани гост, нешто што се очекује. Ишчекивање и очекивање јесте честа тема егзистенцијалистички профилисаних уметничких дела. Језа неизвесности или безнадежно очекивање пропасти и ужаса намеће се као доминантна атмосфера таквих остварења. Шенбергово *Ишчекивање* (Erwartung) се свакако уклапа историјски, садржајно и естетски у описани поетички поредак. Равелов савременик Метерлинк (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) посветио је смрти своју књигу *Avant le grand silence*. Човек се, како то Равелов имењак сугерише насловом, налази пред великим ћутањем. Смрт је, дакле, пре

свега велико ћутање. Ћутање овде треба разумети и као немогућност говора, израза, дијалога. Човек је закључан у тамници из које нема излаза и којом влада космичка тишина као сума појединачних (невољних) ћутања. У том смислу, андрићевско схватање смрти као симптома проклете авлије и тамног вилајета открива нам једну важну световну димензију постојања. Код античких грчких филозофа Леукипа (Λεύκιππος) и Демокрита (Δημόκριτος) смрт је напросто празнина, не-биће на неки начин. Нешто је материја док је ништа празнина. Празнина понекад изазива страх. Аристотеловски *horror vacui* каткада се може победити управо музиком, као непријатељем тупе тишине, празног простора и бездана ништавила. Слично је и Парменидово (Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης), у основи дуалистичко/манихејско, схватање о томе да само постојеће постоји док непостојеће не само да не постоји већ не може бити ни замисливо. Међутим, смрт ипак постоји. Парменидовом ставу се супротставља Плутарх (Πλούταρχος) који сматра да постојеће не постоји ништа више, него непостојеће. Смрт је, према оваквом ставу, равноправна животу, а не-биће бићу. Плутарх тиме гради једну врсту негативне онтологије коју у модерном добу можемо разумети и кроз призму хегелијанског негативитета. Спој наизглед непомирљивих супротности оличен је у романтичарском виђењу Сапфо (Σαπφώ / Sapphō), у чијој се поезији ерос и танатос мистично прожимају (види Сliku 1). Но, вратимо се трауматичном и ефективном учинку смрти. За хришћанског мислиоца и светитеља Атанасија Великог Александријског (Αθανάσιος Αλεξανδρείας) смрт је прекид односа, али каквог – односа према Богу. Бити у немогућности општења са Богом и јесте најдубљи хијатус. Има и оних који беседе са смрћу и желе успоставити општење са њом.

Слика 1 *Сапфо*, Шарл Огист Менгин, 1867.



Хегесија/Егесије/Егезиас (Ἡγησίας ὁ Σαλαμίνιος) – учитељ смрти, онај који убеђује у смрт говори следеће: „Зашто се нико и никада није вратио из мртвих? Зато што живот не уме тако снажно да везује за себе као смрт. О да, смрт убеђује тако темељно, да јој још никада нико није упутио реч прекора, нико се још није у тузи осврнуо на проживљени живот, како би послушао његову умешност убеђивања. О смрти, Ти умеш да убеђујеш; и није ли после тебе најубедљивији био онај учитељ смрти, који је убеђивао људе да иду теби? (III, 164)“ (Шестов, 2002: 130)

За Црњанског људи и иду, селе се, али не у правцу смрти јер смрти нема, већ постоје само сеобе. Миграције ума и душа доводе нас у стално нове епизоде. Пробудивши се из једне од њих, јунак може доживети смрт као сан. Као што је, за хришћане, смрт дугачак сан пред свеопште васкрсење. Равелов актер из *Отмених и*

сентименталних валцера сања, из валцера у валцер различите етапе једног наратива. Међутим, пробудивши се у последњем осмом комаду под насловом *Epilogue*, он као да методом *l'arrière pensée* доживљава испрекидана присећања на управо одсањани сан. Ова сновиђења преточена у *souvenir musicaux* Равел маестрално уређује у модерни наратив изграђен на темељу помиренних апсурда.

Као преовлађујући тематски валер смрт доминира (тачније, присутан у степену који онемогућава апстраховање) у неколико Равелових клавирских дела. Тој групи припадају: други ("Вешала" /Le Gibet/) и трећи ("Скарбо" /Scarbo/) став циклуса *Гаспар ноћи*, свита *Купренов гроб*, "Павана за успавану лепотицу" (*Ravane de la belle au bois dormant*) из свите *Моја мајка Гушчарка*, *Павана за преминулу инфанткињу* (*Ravane pour une infante défunte*), "Хабанера" из дела *Места за ухо* за два клавира и "Долина звона" (*La vallée des cloches*) из свите *Огледала*.

Смрт у музици, као и у Равеловим клавирским композицијама, може се метафорички појављивати на различите начине:

- Као крај/завршетак
- Као конвенција
- Као симбол
- Као тематски извор - инспирација
- Као карактер
- Као средство трансценденције
- Као тишина/пауза
- Као емоција-на-смрт
- Као остинато
- Као хијатусни прекид
- Смрт као заокружење (микро)циклуса (каденца)

Смрт артикулише и однос комада у циклусу *Гаспар ноћи*. Митолошка, несвесна, сањива, романтичарска свест "Ондине", прекинута спознајом Реалности/Нужности у процесу умирања на "Вешалима", окруженим Смрћу која води јунака циклуса ка Скарбоу, кошмарном, мрачном, демонском лику подземља. Без идеје смрти није могуће читање поретка целине коју чине ови фантастични комади. И више од тога, смрт је важан тематски елемент сваког става понаособ. Заплет у наративу "Ондине" је и проузрокован разликом између водене богиње и јунака који волеше једну смртницу. Различит однос према смрти раздвојио је два

актера драме и онемогућио ток приче у смеру који не би водио ка прекиду. Јасне рефлексије раскола у поеми проналазимо и у музици чији климакс музичког тока, у овако постављеном тумачењу, није тријумфалног већ огорченог, циничног и патолошког карактера, свести која користи последњу прилику за изражавање своје природе, свесна прекида који наступа, као да јунака напушта ефекат опијености Ондинином магијом. И он се налази на вешалима. Шта је оно што се креће око вешала (чију статичност може симболизирати остинато тона *b*), пита се Фауст. То је можда персонификација Смрти или Смрт сама. У том смислу, звучне, углавном акордске, структуре осцилирају око остината као Смрт око Обешеног, као ајкуле или хијене око своје немоћне жртве. На то упућује и тип акорада које Равел користи, нарочито почетних. Попут речи смрт која на српском језику нема самогласника, означавајући тиме нешто збијено, нешто чему се не може ништа додати, што се не може разблажити, проширити, променити, тако су и акорди састављени од кварта без центара којима теже, распети, збијени у себе, без родног одређења, терци, или активније кинетике, неутрални, непокретни, окамењени попут надгробних споменика. Акорди, крећући се око осе остината *b*, стежући обруч око преосталог даха живота скупљеног у врату обешеника, колико постепено толико и прецизно. Интересантно је да се идентичност почетка и краја "Вешала", односно остинато *b*, може тумачити у смислу указивања на сличност рођења и смрти, почетка и краја, колевке и гроба. Смрт се у овом кључу може разумети као пандан или друга страна рођења, појава аналогна настанку живота. Истим звуком судбинског „куцања срца“ Равел уобличава „живот“ дела односно актера композиције у пренесеном значењу.

У Равеловим клавирским композицијама музички елементи често функционишу као индексни знаци – нису смрт али указују на њу, наговештавају је. Успорене темпа, ритмичка неактивност, сужење мелодијског обима, хармонска статика и динамичка замрлост често указују на „смрт“ музичког процеса и да се приближава завршетак дела. Слично је и са схватањем смрти као исхода ентропије (пражњење, осипање, слабљење, успоравање музичког тока и губитак енергије - идеја потрошности). Ентропија је део природних процеса, једна од фаза, а у контексту темата смрти добија значење њене антиципације.

Слика 2 *Смрт као Музичар/Осветник*, Алфред Ретел, 1851.
Плес смрти



Судар природних и надприродних структура и наратива одвија се у "Ондини". Такође, истовремено се покреће и питање смрти. Разлика у односу на неке друге контексте појаве смрти је у томе што актер поима сопствену смртност као разлику и препреку у односу који има са бесмртном воденом богињом. У "Ондини" су присутни многи симболи карактеристични за митолошки ниво наратива и структуре несвесног (пренатално, дете, божанско, блаженство, рајско стање, кружни принцип, апсолут и елемент воде). Многи од наведених симбола/архетипова могу се повезати са темом смрти. Јунак одбија да се придружи воденим нимфама и воденом свету јер „воли једну смртницу“. Смрт је у "Ондини" критеријум који опредељује расплет мале драме одигране на капљицама језера. „Љубавна лепота је трагична, пред њом је јунак голорук и **незаштићен**. Остаје

чињеница да ... за романтичарског човека и сама смрт, отргнута од царства језе, има привлачну моћ и може бити лепа“ (Еко, 2004: 307).

У "Вешалима" је заступљено једнако много симбола и важних представа (хришћанство, егзистенцијализам, зрело доба човека, хуманизам, патња, смрт, искушења, реалност, стазис, колебање / распетост и елемент ватре која гори а не сагорева) па и смрт. За разлику од "Ондине", где се у контексту хладних и поноситих ондина (русалки, бића од таласа), као представница узвишеног света, смрт јавља у маестозној атмосфери, "Вешала" су пример за аутопсију саме смрти, у њима Равел покушава да дочара процес умирања, кретања ка смрти. Дуга, болна, исцрпљујућа мука безвољног кретања обешеника ка вешалима приказана је поступним мелодијским покретом, тромим темпом, уздржаном динамиком и агогиком, акордиком без јасно постављеног центра која „лута“ у бестежинском стању.

Након смрти обешеника, актер се обрео у пакленој атмосфери окружен патуљцима, пчелама, зујањем инсеката, вештицама, смехом итд. Последња етапа кошмара приказује нам посмртна страдања јунака. "Скарбо" је и метафора/алегорија не само стања након смрти већ и многих симбола, као и друга два става *Гаспара ноћи* (модерно доба, Модерна, модернизам, постмодерна, савремено, техничко, ахриманско, покрет/брзина, машина, пакао, постхуманизам, посттанатосни принцип, Дух, ослобођење и елемент ваздуха). Брзина смрти, духова који се крећу по ваздуху а неприметни су људском опажању, стална неусклађеност дешавања са перцептивним могућностима, измицање гнома са сцене, осећање распадања комплетног поретка реалности (сетимо се пијаног пада патуљка али и каснијег муњевитог отрежњења) и произвођење ефекта препадања и застрашивања јесу делови кошмарног мозаика са којима се суочава преминули актер.

Посмртни карактер присутан је и у *Павани за преминулу инфанткињу* где се активирају конвенционалне репрезентације музичким средствима. Дух процесације, миран и благ, протиче у правилним успореним сменама квадратне метрике, без и најмање журбе. Осећање племенитости али и нарочите естетике „смрти лепе жене“ као најузвишеније теме у уметности провејава Равеловом *Паваном за преминулу инфанткињу*. Велики и поштовани узор француског композитора, Едгар Алан По је

формулисао овај наизглед противречни естетски идеал – најпоетичнију тему. Кроз темат смрти ми је сагледавамо кроз ликове Ондине и Племкиње. Утицај симболизма је такође важно напоменути у вези са поменутиим феноменом. „Лепоту декаденције прожима осећање распадања, малаксалости, изнурености, клонућа; а *Копњење* је наслов Верленове песме која се може узети као манифест (или знак) целе декадентистичке пустоловине“ (Еко, 2004: 346).

Слика 3 *Успавана лепотица*, Џон Колијер, 1921.
Прерафаелитско сликарство – племкиња на одру/умору

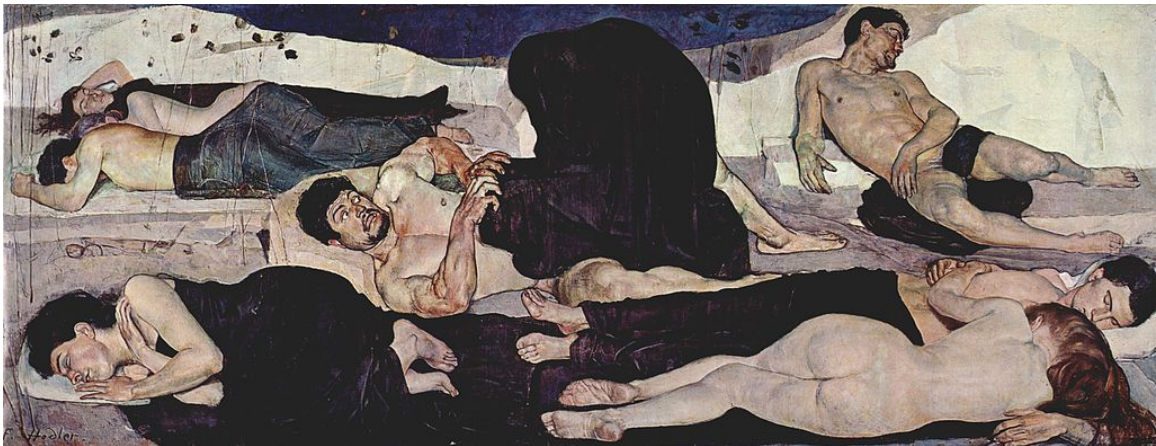


Тематско поље око појаве/појма/проблема смрти у ширем смислу редовни је пратилац Равеловог стваралаштва, *ipso facto* и клавирских дела. Његовом радијантном утицају не измиче готово ниједна фонема, акорд, такт, елементарни звучни сегмент композиција. Концепција *Гротескне серенаде* упућује нас већ самом ознаком темпа/карактера извођења на грубост, искључивост, отреситост, непорецивост, ауторитарност, силину, агресију смрти – *très rude*. Песменост серенаде, њена чистота/спокој/мирноћа (*serene* – на енглеском језику) бива изобличена, нарушена, помућена гротескношћу. Смрт као нарушилац поретка овде је аналогна ефекту који гротескност оставља на класични идиом жанра серенаде, како по себи тако и у односу према различитим другостима. Хармонска рескост, испрекидани – оштри ритмови, одсечно фразирање, механичко/нужно наслојавање

сегмената по мозаичким принципима, и др. само су неки од показатеља карактерног приопштавања музичких елемената танатосном “укусу”.

Замисао *Гротескне серенаде* усмерава нас, извођачким ознакама темпа/карактера, на поетичке интенције композитора. Паракубистички нагрижене и трансформисане структуре и експресионистички изражене звучне замисли уобличене су у псеудоцелину мозаичним наслојавањем сегмената различите дужине и “дубине”, као и хетерогене карактерно-садржајне комплексности. Изградња разградњом у чијем замаху стоји еклектичко начело постаје гаранција формирања аудитивног идиома на основама утилитарне наративности чија тежња-ка-протицању апсорбује антиномне делове. Еклектицизам на тај начин и постаје једини могући монолитни правац или приступ стварању новог-да-би-се-остало-на-старом-трагу. Смрт-као-прекид константно обезбеђује моменте разградње и тренутке изградње-разграђеног или сједињења-у-смрти тј. спајања у дијакхронијском поретку. Читав процес увелико потпомаже и, у Равеловом опусу, често присутан принцип машине/полусамосвесног објекта кретње персонализованог сопственом упорношћу и освојеном самосталношћу која се индолентно опходи према свим оазама застајкивања.

Слика 4 *Ноћ*, Фердинанд Ходлер, 1890.



”Уна: Ах. Смрт, та утвара која се засићује на свим гозбама.“ (Ро, 1984: 57)

„Монос: ...укоченост без даха и непокретна; и они који су стајали око мене назвали су је *Смрт*. Речи су нејасне ствари.“ (Ро, 1984: 62)

„Уна:...Али изнад свега горим од жеље да сазнам догодовштине са твог путовања кроз мрачну Долину и Сенку“ (Ро, 1984: 58)

Смрт као крај – завршетак

Свако музичко дело/појава/догађај/феномен одликују се, макар у својој тренутној материјализацији перформативног типа, почетком и крајем. Смрт у схватању оне која доноси крај, завршетак, заокружење, испуњење, окончање тока присутна је читавим обимом тела музике. Она обавија и обузима сваки тон, акорд, фразу, музичку структуру, влада ритмовима, уређује метар, ограничава хармонске мене, допушта глас мелодији, раздваја ставове ако их има, намеће паузе/тишине, обавља општу граничну функцију. Равеловска микроструктура организована према принципима сложене мозаичности такође резонира са постулатима границе/ограничења тј. функционализације смрти као оне која доноси крај, активира крај којим омогућује почетак наслојен на претходно одвијеном завршетку. Дакле, наслојавање у времену (ритму, мелодији) и простору (хармонији, форми) условљено је „малим смртима“, константним крајевима. Конац који дело краси и проткива и уједињује ткиво организма звуковности и јесте способност смрти да ствара довољан број карика чији низ остварује наративно јединство. Као и сва остала музичка дела, музички догађаји, перформанси, отворена дела и сваки потенцијални појавни облик уметничких дела западне културе, тако и сваки појединачни опус клавирске музике Мориса Равела има свој крај/завршетак/кончину/исход/циљ. Темпорална ограниченост композиција има своје практично оправдање у лимитираном временском распону којим рецепијент и публика располаже, но она свакако не конституише једини узрок суженог/компримованог облика естетског објекта. Телеолошки моменат је онај који изазива промптну реализацију чиме се циљеви или „интереси“ дела откривају, а да би били откривени морају се завршити односно добити свој „коначни“ облик. У том смислу, смрт-у-музици је катализатор формалног, естетског или идеолошког разоткривања аутора/дела, што нас упућује да посебну пажњу посветимо терминалним одсецима композиција као и начинима увођења-у-крај тј.

антиципацијама завршетка. То може бити хипертрофирана, ентропирана смена мозаички препознатљивих одсека (као у *Гротескној серенади*, *Игри воде* /Jeux d'eau/, првом ставу *Сонатине* /Sonatine/, *Отменим и сентименталним валцерима* број 1, 3 и 7, "Форлану" /Forlane/, "Ригодону" /Rigaudon/ и "Менуету" /Menuet/ из *Купреновог гроба*, "Ноћним мољцима" и "Алборади дел грациосо" /Alborada del gracioso/ из *Огледала*). Други модел увођења-у-крај може се описати као формално-магнетички у којој се аутор подређује обликотворним законитостима и хармонским тежњама музичких процеса, што у Равеловом стваралаштву одаје неокласични валер као тренутно најистакнутију боју са палете израза. Стога, „канонско окончање“ можемо уочити у следећим делима: *Антички менует* (Menuet antique), *Менует на Хајдново име*⁹ (Menuet sur le nom d'Haydn), *На начин Бородина* (À la manière de Borodine), *На начин Шабријеа* (À la manière de Emmanuel Chabrier), *Прелид* (Prélude), други и трећи став *Сонатине*, *Павана за преминулу инфанткињу* у одређеној мери, "Фуга" (Fugue) из *Купреновог гроба*. Најинтригантнији али и најсложенији начин симптома завршетка уочава се у трећој групи композиција. Он се одликује посебним, аутономним (или симулирано аутономним), оригиналним, енигматским, неправилним, изненађујућим крајем, тј. кретањем ка крају. Крајеви ставова *Гаспара ноћи* изграђени су уз поштовање принципа ванмузичког текста, без чијег познавања и разумевања није доследно и потпуно могуће разумети последње тактове ових „програмских комада“ али и целину циклуса (јер кончина трећег става истовремено јесте и, у можда и већој мери, крај читавог циклуса). О томе читалац може подробније прочитати у сегментима дисертације где су засебно тематизовани ставови овог клавирског циклуса.

Прелид и токата из *Купреновог гроба* суочавају нас са крајем као крајем нужности а не крајем као последицом музичког процеса чиме се устоличује машински принцип. Усмереност ка крају често је и последица унутрашњих законитости које владају процесима који се одвијају у инхерентним/езотерним зонама динамичких потенцијала музичког бића. Тада се може говорити о природном исходу артифицијелне појаве. Међутим, када индустријско-технички

⁹ Клавирска композиција *Менует на Хајдново име* написана је у част стогодишњице упокојења Јозефа Хајдна (1809-1909) у оквиру манифестације *Hommage à Joseph Haydn* коју је за *Revue musicale de la S.I.M.* наручио Жил Екоршевил (Jules Écorcheville).

принцип обездушене и манијачке (незауостављиве) тежње ка кретању достигне ниво апсолута он прети да постојањем укине на (ауто)деструктиван начин и само битије музичког дела. „Апсолутно желети оно што је коначно – јесте противречност, јер коначно мора имати крај“ (Шестов, 2002: 114 према Кјеркегоровом Дневнику /VII, 105 и 81/). Анксиозност ране модерне, њена стрепња и кјеркегоровска дрхтања, увек провејава клавирским делима као фактор стимулисања одвијања радње. Кретање је у том случају више бежање од него хитање ка нечему. Страх и смрт као етапе на животном путу (види Шестов, 2002: 133-134) у директној су вези са феноменом осећаја неизвесности карактеристичним за *fin-de-siècle*. „У стању невиности постоје мир и спокојство, али истовремено постоји и нешто друго...Али шта је то? Ништа. Какво дејство има Ништа? Оно изазива страх“ (Шестов, 2002: 75). Музичка дела често делују као велике доминанте које теже ка својим тоникама. Иако неретко ослобођена тоналних асоцијација овог процеса, Равелова клавирска музика зависи од момента разрешења, које композитор оригинално осмишљава, понекад по узору на смрт, а некад под велом мистике.

Смрт као конвенција

У контексту музичке уметности, функционисање обичаја везаних уз догађај смрти у друштву, увек је праћено одговарајућим звучним формацијама, које током времена и јачања културног идентитета народа, нације или скупине добијају канонски облик и постају традиција. Крајњи облик израза пројављује се и препознаје као такав у виду – конвенције. У древним и „примитивним“ културама и цивилизацијама она се најчешће појављује у виду магијског ритуала праћеног мелодичким обрасцима прецизно устројеним према осталим елементима ритуала, најчешће једноставнијег музичког профила, склоног репетицијама (уз учесталу употребу трохних метро-ритмичких модела који се „крећу“ као под принудом, без унутрашње „воље“ за покретом, као они који припадају кретању а не „желе“ се померати). Античким мистеријама, трагедијама и елегијама (чији су чест део тужбалице) на готово таутолошки начин струје елементи „ужаса“ бића и притиска Нужности, фатума који у звучном погледу често зависи од меланхоличног потенцијала фригијског модуса, цењеног према могућности које

пружа у погледу дочаравања снажно негативних емоција. У периоду развоја тоналности ову функцију преузима молска лествица, као редован одабир композитора корачница, посмртних маршева, реквијема (миса за мртве). У православној хришћанској традицији опело као форма је незаобилазан пратилац догађаја смрти којим се Богу упућују прозбе и молитве за упокојеног члана Цркве. У свима њима неизоставни део конвенције манифестује се доминацијом молских сегмената у музичком делу обичаја. Као што нам је познато, у многим Равеловим клавирским делима смрт јесте значајна тема, а често је и однос према танатосној тематици увелико предодређен применом одговарајуће конвенционалне формације правила и поступака.

Хронолошки посматрано, прва од композиција у којој се на наведени начин могу идентификовати елементи музичке конвенционалности повезани уз смрт јесте *Павана за преминулу инфанткињу*. Природу дела нам, у значајном обиму, открива сам наслов тј. посвета. Композиција је намењена племкињи, сада већ преминулој. Догађају смрти овде се приступа *post festum*, дакле у нашем случају намењено је извођењу које наступа након смрти. У погледу односа према актеру она захтева већ умрлу јунакињу, глас личности је нем, а музика је та која говори, музика сама као актер а не као она која персонализује учеснике радње. *Павана за преминулу инфанткињу* је, како можемо оведе приметити, јединствено Равелово клавирско остварење у погледу односа звучног медија, метафоричког потенцијала и субјеката радње. Она је посмртна музика *par excellence*. Спокојни, статични кораци дела, који се надовезују један на други без икакве примесе ужурбаности, једним делом илуструју узвишено порекло и карактер племкиње. Том утиску доприноси и одабрани „жанр“ тј. игра падована, лагани италијански плес бинарног метра, који се у својој пиринејској (француско-шпанској/пиринејској варијанти) верзији декларише као носилац описаних квалитативних својстава музичког израза.

Смрт на Вешалима – фатум остинато

Други став из циклуса *Гаспар ноћи*, "Вешала" пред теоретичара поставља специфичне изазове.¹⁰ Придржавајући се принципа контраста у уређењу комада који сачињавају циклус, Равел нам даје звучну алегорију једне у почетку апокрифне а затим све очигледније слике метонимијског распећа. Приказ мучеништва на крсту није предетерминисан теолошким кодексима. Бертранов јунак није одбачени, преварени Бог који се жртвује за човечанство, нема знакова пијетета. Тип приповедања и поетског израза се у "Вешалима" разликује од наративне линеарности "Ондине". Пред нама су плакатно нанизани кадрови једне те исте статичне представе виђене увек друкчијим погледом. Свака верзија приказа истиче се диферентним квалитетима. Нема истакнутијих или планираних успона и падова тензије. Халуцинантна перцепција „догађаја“ колико омета „логичко-реално“ сагледавање објекта толико и омогућава различите увиде у (да ли?) један те исти догађај. Ово визуелно али и аудитивно поигравање са естетским

¹⁰ Након првих успешних радова за клавир (Равел је и сам био изванредан пијаниста) међу којима се издвајају *Павана за преминулу инфанткињу*, *Игра воде*, циклус *Огледала* и *Сонатина*, Равел ће написати своје, ако не најбоље, а онда свакако најинтригантније дело за клавир, програмски клавирски циклус *Гаспар ноћи* (1908), чијим ће трима ставовима ("Ондина", "Вешала" и "Скарбо") приложити истоимене поеме француског песника Алојзијуса Луја Бертрана. Оно у шта нема сумње то је да су Бертранове поеме у сваком смислу претходиле клавирској композицији, односно да је Равел стварао према књижевном импулсу. Одабиром текстуалног предлошка али и његовом декомпозицијом Равел је учврстио своју „фантастичну“ замисао. Наслови ставова заправо су називи Бертранових поема али се у песничком циклусу *Гаспар ноћи* не појављују у том редоследу. Наиме, "Ондина" је девета поема у трећој од укупно шест свезака циклуса, а "Вешала" и "Скарбо" се налазе једна до друге у додатку циклусу, као посебне поеме. Јасно је, дакле, да је Равел (де)компоновао и текстуалне елементе песничког циклуса у нову целину која има другачију драматуршку функцију у односу на Бертранову. Спојивши поеме на овај начин, а имајући у виду њихов садржај и стил, примећујемо да је композитор желео да оствари једну „причу“, једну линију радње која би пратила главну личност (увек вешто прикривану у поемама онако како се и композиторове теме никад не појављују у истом виду). Стил поема које је Равел одабрао антиципира домете симболиста, што је импресиван податак имајући у виду период у коме Луј Бертран ствара (живео је од 1807-1841, а циклус поема *Гаспар ноћи* је постхумно објављен 1842). Он је своје дело дефинисао као „фантазије на начин Рембранта (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) и Калоа (Jacques Callot)“ желећи да нагласи везу између гравира, естампа ових сликара тј. специфичан поступак њиховог настајања путем отиска, и сопственог стваралачког метода. Пратећи ову концепцију, Равел уводи у програм свог дела и овај песнички композициони начин путем посебног односа који се успоставља између текста и звука, у коме се на један фантастичан начин врши отискивање звука (као код естампа) у текстуалном одливку који се третира као основа, матична плоча за рад уметника. У Прилогу 3 читалац може пронаћи информације важне за комплетније разумевање циклуса *Гаспар ноћи*, као и Бертранове поеме на три језика.

доживљајем има своје разрешење како у последњој строфи поеме тако и у музичкој композицији. Паралеле које се могу уочити између поеме и музичког става проистичу из Равелове саживљености са текстуалним и означитељским елементима Бертрановог света. Такође, за композитора постоје, и у музици се осећају, лични доживљаји тематике смрти и мучеништва. Као што нам је познато, током рада на *Гаспару ноћи* Равел остаје без оца, што је очигледно оставило трајан траг на његовом креативном бићу. Не треба заборавити и да се композитор, упркос томе што је до 1909. већ написао значајан број вредних дела, налазио изван „светала позорнице“ француске музичке сцене, у тами преиспитивања и борбе за своја уметничка схватања. Формални плод тог супротстављања конзервативном естаблишменту јесте и тада основано *Независно музичко удружење*. Свакако да "Вешала" могу бити схваћена и као алегорија креативног прегнућа, тада још увек сизифовског напора.

Поред субјективних утисака, други став клавирског циклуса *Гаспар ноћи* неоспорно је тачка пресека разноликих текстова, у првом реду поетског и музичког. Промисљање Бертранових стихова води нас ка закључку да је пред нама једна духовна, емоционална али и физиолошка аутопсија процеса умирања. Иако је завршна строфа интонирана у стилу којим се реторички наглашава пронађено решење претходних пет питања ипак се кроз низ, онолико колико је то могуће, суптилних наговештаја од самог почетка поеме упознајемо са хладном, непомичном, тамном, празном, застрашујућом атмосфером гробне тишине из које се помалају необични и неодређени звуци (аудитивне сензације повезују "Вешала" са "Ондином" као и придев ноћни из прве строфе). Да гледамо приказу једва живог створења указују нам следећи сегменти поеме: обешеник који испушта уздах на вешалима, из сажаљења, ушију глувих, огољене лобање, уском грлу. На крају приче то је костур обешеника кога постојећим чини још једино јарко црвени плам залазећег сунца, који опет може асоцирати и на крв. Занимљиво је поставити и питање односа према времену које је у "Вешалима" свакако третирано на метафоричан начин. У свега шест кратких строфа прелазимо пут од слике човека који је на самрти до огољеног костура, тела на коме се процес распадања окончао. Свесни смо песничке слободе изражавања, предвиђеног доживљаја целе поеме кроз

неку врсту инсомније или сновиђења, али овде се приклањамо тумачењу које узима у обзир ефекат одлагања или растезања времена на малом простору путем различитих уметничких средстава. Једна од карактеристика снова и јесте у томе да по потреби сопствене унутрашње илузионистичке драматургије пркоси тзв. реалном протицању времена па се одређени догађаји који захтевају дужи временски период излажу по снивача запрепашћујућом брзином. Важи и супротно. Утисак неподношљиво дугачког и тешког хода кроз растанак са овоземаљским животом, ту секунду у којој се свест брзином светлости излаже протицању животних слика чини нам разумљивим напор да се тај тренутак боље осети и разуме путем дуже, успорене експозиције. Бертран нам даје слику мучног непознавања и двоумљења око онога што се види и чује. Како предочити звук који истовремено подсећа на хук, уздах, пригушени пев, рог, лет гундеља и плетење паукове мреже? Шта то чујемо и ко у поеми слуша ове демонске ропце? Обешеник је у поеми само предмет, готово кулиса на којој се пресијавају светла каледоскопичне атмосфере; када препознамо звук звона које бруји он је већ одавно ослобођен свих чулних надражаја. Јунак наше приче је младић из претходне поеме чији се сан наставља још једном кошмарном епизодом. Одолевши чарима сирене и тако прекинувши спону између фантазматског и реалног, снивач се нашао пред новим задатком. Може се расправљати и о томе у ком телу се појављује, тј. како је младић (посматрач, гледалац, слушалац..) отелотворен у поеми. Да ли преживљава муке обешеника или је принуђен да посматра застрашујућу слику смрти у само њено лице? Недвосмислена и објективна реконструкција наратива у контексту магловитог и статичног приказа није ни потребна. За разлику од прилично чврсте приповедне структуре у "Ондини", "Вешала" нас суочавају са кратким резovima из неколико углова повезаних са централним артефактом распећа. У том смислу треба и разумети генијално одабрани епитаф из Гетеовог *Фауста* који је такође презентован у форми питања:

Шта се то помера око тих вешала ?

На крилима духа ноћи поглед нашег јунака (па и нас самих) лута око вешала у потрази за умирењем којег нема. Звук (октавирани тон *b*) који нам од самог почетка музичког става окупира пажњу остаје да плута у неодређеном еху на крају "Вешала" симболизујући наставак сопствене егзистенције у имагинарном простору али и опсесивни карактер и непроменљивост и неумољивост идеје смрти. Да ли је могуће успоставити директне линеарне нараторолошке везе између поеме и музичког дела? Као што смо већ поменули, паралелизама има мање него у "Ондини", али су зато ацосијативнији и метафоричнији. Поема је структурирана кроз шест строфа; првих пет су у форми питања док последња доноси неку врсту одговора на претодне строфе. Синтакса Равеловог комада не уклапа се у потпуности на чврсто разграничен начин са формалним уређењем поеме. Границе између музичких сегмената нису у језичком смислу оштре али се и поред тога могу направити аналогије. Пропустљивост и преплетеност планова односно делова фактуре погодује утиску нетранспарентности и амбивалентности приказа. Подела на сегменте коју ћемо дати је условна али нам барем говори о томе да је могуће у музици открити тачан редослед догађаја из поеме, ако не цео наратив. Музички одсек који репрезентује прву строфу поеме (т. 1-5) обухвата: уводну фигуру пратње која се састоји од једног тона у октави ритмизованог на специфичан начин (у осминама 3-3-2) али доследно спроведен током комада и главну тему/актера¹¹ која се понавља двапут (имали смо пример бинарне репетиције Ондиног актера!).

¹¹ О појму актера видети у Прилогу 4.

Пример 1

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Вешала", тактови 1-2, *Très lent*, 4/4, *pp*

Сема звона

Très lent
Sans presser ni ralentir jusqu'à la fin

pp

Sourdine durant toute la pièce

Пример 2

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Вешала", тактови 3-4, *Très lent*, 4/4, *pp*

Централни актер

Октавирани тон *b* има функцију веома сличну језерској семи из "Ондине" али овде може, поред недвосмислене употребне драматуршке вредности сцене/позорнице/декора, имати и наратолошки и симболошки комплекснији израз. Оба наведена примера третирамо као целину аналогну садржају и атмосфери прве строфе. Остинатни третман субмотива/семе¹² може се тумачити двојако у односу на принцип понављања који је очигледно примењен: или се ради о веома значајном, или о практично безначајном субмотиву. У метафоричком значењу октавирани тон *b* може заступати: неодређени звук за чијим пореклом трагамо кроз

¹² О појму семе видети у Прилогу 4.

поему и музички став, уздахе/издисаје обешеника, звук звона или једноставну подлогу над којом се излажу други слојеви. Објашњење које даје предност првом тумачењу теоријски је привлачно јер нам пружа целовито решење проблематике. Бертран нас позива на игру одгонетања тајанственог звука: какав је? одакле допире? шта означава? Међутим, приликом апроксимативног тумачења мора бити узето у обзир и то да се евентуално симболичко одређење мора односити на све/многобројне комбинације, јер се октавирани тон преклапа са увек друкчијим фактурним поставкама. Индикативно је да се идентична „бојења“ тона *b* појављују само на почетку и на крају става. Та чињеница иде у прилог тумачењу да се у првој строфи наговештава „правилно“ решење проблема. Ипак, то нам не олакшава „откључавање“ ове мистерије. Уколико, дакле, прихватимо хипотезу о неодређеном звуку, прихватамо и могућност да „правог и јединог“ одговора нема. То значи да никада не чујемо исти звук, колико год понављања деловала идентично.

Ако се определимо да централну улогу у погледу на "Вешала" препустимо јунаку и његовом „звучању“, јасно је да се фокусирамо на праћење реакција на патњу коју подноси. Ипак, такво тумачење је мање веродостојно у односу на претходно јер ритмика остината, тј. правилност у низању образаца не одговара динамици уздаха људског бића, претпостављајући да она има неправилне обресе. Можда најреалнију солуцију представља могућност да се одзвуци октаве протумаче у смислу (аудитивно) иконичке сродности са звуком звона, емфатично поменутог у завршној строфи поеме. Предности ове пропозиције су: целовито објашњење једног слоја фактуре, чврста и логична веза са семантиком поеме и иконичка сличност како у погледу звучног квалитета тако и у ритму излагања. Значајан део Равеловог композиционо-техничког али и поетичког мајсторства открива се у широкој палети хармонско-фактурних модалитета кроз које сема звона бива провлачена током музичког комада. Напрегнути посматрачи (јунак и естетски конзумент) контемплативним путем трагају за извором тона који их опсесивно-компулзивним средствима стално подсећа да је ту али никада се не задржава довољно дуго нити довољно егземпларно да би био до краја идентификован. Наративни ток "Вешала" заснован је на смени фаза „приповедног текста“ чији се

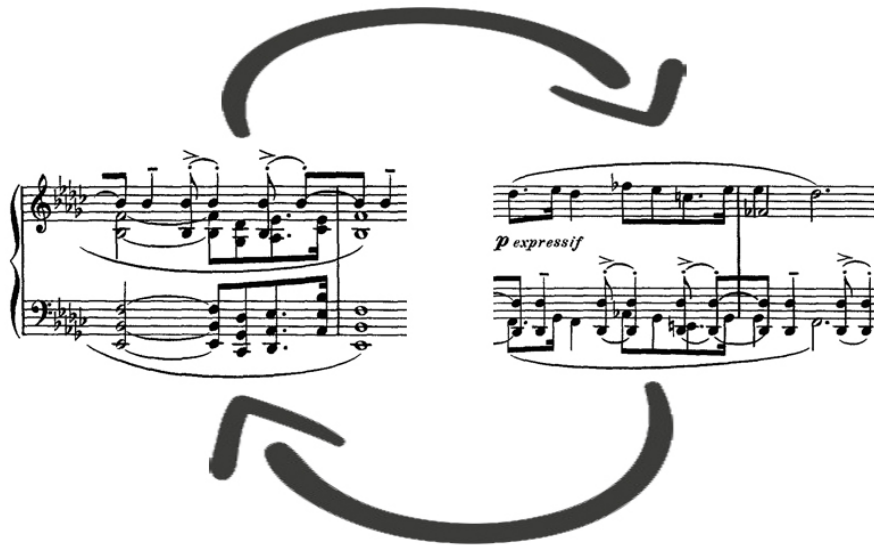
садржај редукује на калеидоскопску смену комплексног објектива (око-ухо). Након прве, већ приказане, етапе (т. 1-5) пред нама је аналогон друге строфе (т. 6-11):

*Да ли је то био свитац који кришом пева на
маховини и јаловом бршљану којим се из сажалења
шума заодева ?*

Посматрано мотивски, Равел излаже, условно речено, нов елемент, али структурно и интонацијски сличан теми актера. Аутору је било важно да задржи максималну могућу сродност између тематских материјала како би одржао игру препознавања на завидном нивоу. Мотив се понавља двапут, други пут у терцама. Ова већ неколико пута уочена и наведена бинарна експозиција очигледно има семантичку вредност. Како сазнајемо из поеме, свитац пева на два места (маховина и бршљан) што коинцидира са синтаксом друге етапе става. Такође, карактеристичан обим и кинетика мотива алудирају на звучни квалитет свитаца. Посебно је индикативно стално враћање на тон *es* (али и *des*). Описани интервалски покрети асоцирају на испрекидано, једнолично али упорно зујање свитаца. Занимљиво је приметити да Равел не заборавља на јунака (обешеника) ни у овом сегменту јер је бинарна експозиција свичеве песме раздвојена темом актера. Структура ове етапе, њена синтаксичка, али и семантичка уређеност као да предочава покрет свица *око* вешала.

Графикон 1

Графички приказ структуре уроборуса



На основу живописних описа локалитета из Бертранове поеме можемо претпоставити да се вешала налазе на падини испред шуме преко пута које се налазе зидине града, а на хоризонту се налази залазеће Сунце. Простор око вешала краси зеленило различитог типа (маховина, бршљани итд.) по коме се свитац креће „певајући“. Начин на који тумачимо Бертранов/Равелов наратив ослања се на методологију филмске лексике. Композитор заправо „кадрира“ песникове стихове. Остинатни мотив омогућава да се Равелово „швенковање“ готово и не осећа. Прелази су толико благи и рафинирани да се једва могу и лоцирати. Да свитац кришом пева осећамо из пригушено интонираног и амбитусом ограниченог мотива. Равелово „оркестрирање“ клавирског парта упућује нас ка додатним објашњењима тајновитости свичеве песме. Наиме, композитор акустички изједначава две звучне линије: сему звона и сему свица; обе су изложене у интервалу октаве. „Бојење“ деоница је уједначено како се сема свица не би издвајала ни на који други начин осим мелодијски, отуда ефекат прикривености звука и/или звучног извора. У наредној строфи Бертран скицира надреалистичан приказ лова у коме, сигнализирајући почетак, учествују муве. Вешто примењеном песничком фигуром у једном исказу се спајају продоран налет рогова и уши које не чују.

*Да ли је то каква мува која објављује лов дувајући у рог
око свих тих ушију глувих, за фанфаре халали ?*

Зашто се поета обратио овако наглашеном контрасту? На метафоричан начин сазнајемо о све већем расколу између света живота/смрти односно фантазије/реалности, расколу који доживљава не само јунак-обешеник из самог дела већ и посматрач/слушалац. Пандан надреалној представи треће строфе налази се у најдужем музичком одсеку "Вешала" (т. 12-25). Фактура сегмента организована је на начин који одговара фанфарозном изразу лимених дувачких инструмената: раскошно обликована акордика следи логику покрета теме-актера, уски и мешовити слогови доприносе осећају пуноће звука. Ипак, фанфаре које чујемо нису ритмички и динамички артикулисане упркос присутној волуминозности. У складу са текстуалним значењем до слушаоца допире „пригушени“ *sourdine sans presser* звук фантазмагоричног лова. Још један пример поетике постизања немогућег. Равел у овом сегменту одржава структурну стабилност бинарне репетиције (т. 12-14 ≈ 17-19; 15 ≈ 16; 20-22 ≈ 23-25), карактеристичне за читаво дело, којом се крајем одсека усложњава интерполирање слојева. Наредни део композиције (т. 26-34) представља контраст који се манифестује уочљивом променом густине фактуре. Након робустних акордских блокова композитор своди звучни слог на разуђенију и транспарентнију формацију. Стихови четврте строфе дају нам објашњење за ову промену:

*Да ли је то какав гундељ који кида један звук
у ћудљивом лету кроз крваву косу његове огољене лобање ?*

Агогичка ознака *in rei tacqué* (26. такт) сугерише атак (благ али у односу на контекст приметан акценат) који асоцира на налет гундеља. „Један звук“ који преузима примат у овом сегменту дела може бити препознат као појава на неколико платоа: први пут након почетних тактова става истакнутије место у фактури заузима сема звона/издаха (октавиран тон *b*), мелодијска линија којом се

реактуелизује главни актер (појавна метаморфоза теме одражава нову актантску фазу)¹³ и субмотив (интервал мале/велике секунде) који је део теме централног актера (обратити пажњу на заступљеност интервала секунде у кретању мелодијске деонице у овом одељку става). Мекоћа атмосфере и одсуство бурних и силовитих акцената (који могу бити идентификовани у поеми) у музици "Вешала" (посебно разматраног сегмента) као да указује на извор/угао/ракурс посматрања из кога је пројектована звучна визија а то је обешеник, чија нам се (помућена) перцепција догађаја предочава. Равел се одлучује да приповедни текст пласира из перспективе субјекта/жртве што је податак који може бити од користи у једном од могућих ауторефлексивно-психосексуалних тумачења *Гаспара ноћи*. Ефекат „ћудљивости“ стваралац постиже најфреквентнијом променом врсти такта у музичком ставу (4/4 - 6/4 - 5/4 - 4/4), синкопирањем како мелодијске линије тако и пратећих слојева али и фактурним променама (од трогласа до деветогласа). На утисак „огољене лобање“ посматрача у навећој мери наводи почетни део *in rei en dehors, mais sans expression* пасажа. Поменути одељак представља једини део става са активним/константним трогласом (ортографски троглас овде је у ствари реални двоглас). Ако се изузму први и завршни тактови (октавиран тон *b*) "Вешала" то је најтранспарентнији део става. Постепено усложњавајући фактуру композитор припрема појаву новог одсека. У претпоследњој строфи Бертранових "Вешала" описана је последња етапа обешеникове борбе за живот - пораз наде метафорички приказан кроз застрашујућу надмоћ паукове прецизности и темељности над обамрлим човеком:

*Или је то можда био какав паук који плете
полу-аршин од муслина за омчу на његовом уском грлу ?*

Осећање немоћи и тескобе, које бива изазваном представом погубљења, композитор сублимира и претаче у звучну слику. Стравичност сцене не постиже се афективним препадима већ помиреношћу са судбином; благим, готово равнодушним помирењем са унутрашњом драмом нивелисане атмосфере

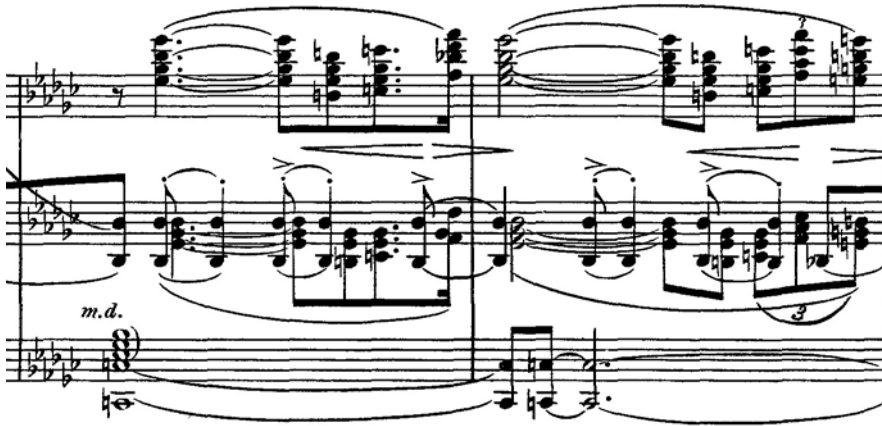
¹³ О појму актанга видети у Прилогу 4.

магловитости. Одабир елемената које Равел користи у структури петог одсека (т. 35-47) одраз су промишљеног односа према драматуршком обликовању музичког тока. *Тонос* актера драме последњи пут је приметан у расцветаном облику централне теме (т. 35-36).

Пример 3

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Вешала", тактови 35-37, *Très lent*, 4/4, pp

Изотоп централног актера



The image shows a musical score for three staves. The top staff is a grand staff with two treble clefs, containing complex chords and textures. The middle staff is a single treble clef staff with a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a bass line. The score includes dynamic markings like *m.d.* and a triplet of eighth notes in the middle staff.



The image shows a musical score for three staves. The top staff is a treble clef staff with a vocal line. The middle staff is a treble clef staff with piano accompaniment. The bottom staff is a bass clef staff with piano accompaniment. The score includes dynamic markings like *m.d.* and a triplet of eighth notes in the middle staff.

Да је у питању последњи животворни наступ (излагање у оваквом облику) говори нам одсуство бинарне експозиције; изостаје потврда постојања бића, његов егзистенцијални пар. Медјутим, иступање актера на позорницу логична је експозициона фаза приповедног поступка. Секвенца (т. 37-39) којом се дело наставља може асоцирати на плетење омче. Меандрично кретање линија подсећа на

„вез“ паука (узак слог акорада). Аналогија укрштања деоница са представом из поеме може се применити и на наставак сегмента (т. 40-44). Између две карактеристичне мотивске формације појављује се тема коју смо већ једном чули (т. 6). Она је значењски повезана са бићима која се крећу око обешеника као свог плена (свитац, гундељ и сада паук). Посебно треба обратити пажњу на директну тонску (*fes*) везу између семе инсекта¹⁴ и деонице у којој се приказује ефекат „уског грла“. Паук је, дакле, узрочник обешеникових самртних мука. Сема инсекта је октавирана и метрички измештена што указује на јачину претње са којом се херој суочава. Постепено стезање омче око врата обешеника (т. 44-48) музички је симулирано кроз интервалско сужавање¹⁵ (*fes-b*, *es-b*, *d-b* и *des-b*) чији ослонац чини опсесивно *b*.

Пример 4

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Вешала", тактови 43-48, *Très lent*, 4/4, *pp*

Ефекат психоакустичког сужења

¹⁴ Сема инсекта носи такав назив из практичних разлога (потребе именовања групе сродних појава) иако се не односи искључиво на представу инсеката као бића у *Гаспару ноћи*.

¹⁵ Мелодијско приближавање две линије употпуњено је и динамичким опадањем (*mp-p-pp-ppp*).

Када се мелодијско осциловање заустави на тону *des* завршава се „живот“ актера и једна етапа става али се и, барем једним делом, разјашњава питање тоналитета/тонског центра "Вешала". Извесна доза двосмислености/двострукости/многоликости која одликује Равелова дела овде се манифестује (и) кроз игру тоналитетом, поигравање енергетским пољима и гравитационим снагама највећег музичког продукта западноевропског рационализма. Релативизовање потребе за централизацијом ослобађа потенцијално несагледиво проширење изражајних средстава које ће учинити музички ток далеко непредвидљивијим искуственим путем. Равел, поносно носећи маску класичног мајстора француског рафинмана на позорници новог театра систем разара изнутра. Отворено превазилажење догме значило би њено имплицитно признање. Композитор поступа друкчије – на терену и оружјем „противника“ остварује тријумф. То је један од разлога због којих "Вешала" измичу конвенционалним аналитичким категоријама чији је предмет музичка вертикала.

Метафора распећа (тескобе) и ефекат дисперзије који уместо осећаја мноштва производи парализу *стасиса* главна је карактеристика (првог) акорда којим "Вешала" започињу. Овакав поглед на функцију и смисао акордског уређења композиције не зависи од тога да ли ћемо став ситуирати у окружење *бе*-мола, *ес*-мола или неког трећег лествичног обрасца. У сваком од случајева акордска формација садржи у себи јаке генераторе тоничне, субдоминатне и доминантне функције. Слушалац чији су се слух и укус формирали на класичној музици не успева да у складу са каноном испрати процес на „исправан“ начин. Наравно, игра са конвенцијама перцепције није случајно активирана. Аутор дела рачуна на ефекат дифузног разбијања фокуса које треба да произведе код рецепијента осећај аналоган основној идеји става. У сваком случају у 48. такту први пут у току става симултано се појављују сви тонови тонике *бе*-мола уз додатак тона *es*. Иако не потпуно чисто дефинисан, на том месту осећа се, и стабилизује тоналитет или барем тонски центар. Разрешење тоналне дилеме аналогно је тону и драмској функцији завршне строфе Бертранове поеме:

*То је звоно које бруји на зидинама једног града на
хоризонту, и костур неког обешеног кога у црвено боји
залазеће сунце.*

Сажет, али значењски бременит, завршни одсек (т. 48-52) средишњег дела циклуса *Гаспар ноћи* (то је одсек који у структури мултимедијалног метатекста или син-текстуалне формације¹⁶ одговара шестој строфи "Вешала") затвара круг слободном ретроградацијом почетних тактова. Равелова потреба за јединством, осећајем целог, гешталт принципом, манифестована и у "Ондини", једна је од константи циклуса. Звук звона који перманентно инвадира простор и време музичког дела служи као везивно ткиво у игри низања различитих облика једног те истог интонационог комплекса. У последњем сегменту другог става остинатни тон *b* (сема звона) има функцију заступања звука звона али и иконичког представљања брујања. Наиме, антиципирајући и припремајући звучну слику овог сегмента, Равел још у 40. такту тонски стабилизује музички процес појачавајући снагу семе звона статичним басовским педалом, чије структурисање открива додатне појединости везане за однос звука и поетског текста. Приметићемо да се прво метричко „одступање“ у педалу временски преклапа са пасажем којим се заступа „уско грло“, као и да се промена густине овог басовског слоја мења, а линија остаје усидрена на најдубљем тону става (субконтра *b*) баш у тренутку „откључавања“ мистерије тоналности (тонског центра) односно почетка закључног дела композиције. Акустички квалитет тона субконтра *b* може асоцирати на брујање звона. Такође, ефекат хоризонта из поеме постиже се спацијалним уређењем музичке фактуре, тј. дочаравањем перспективе. Ако узмемо почетни октавиран тон *b* као осу симетрије онда је сегмент става у коме се у басовској деоници фундира темељни тонални центар најудаљенија тачка тако замишљене кружнице. Приказивање и провоцирање осећаја удаљења бива појачано динамичким изражајним средствима – постепено утишавање композитор припрема у претходном одсеку (т. 44 *tr* па даље *p-pp-ppp* и *decrescendo*) а опадање постаје приметно у последњим тактовима

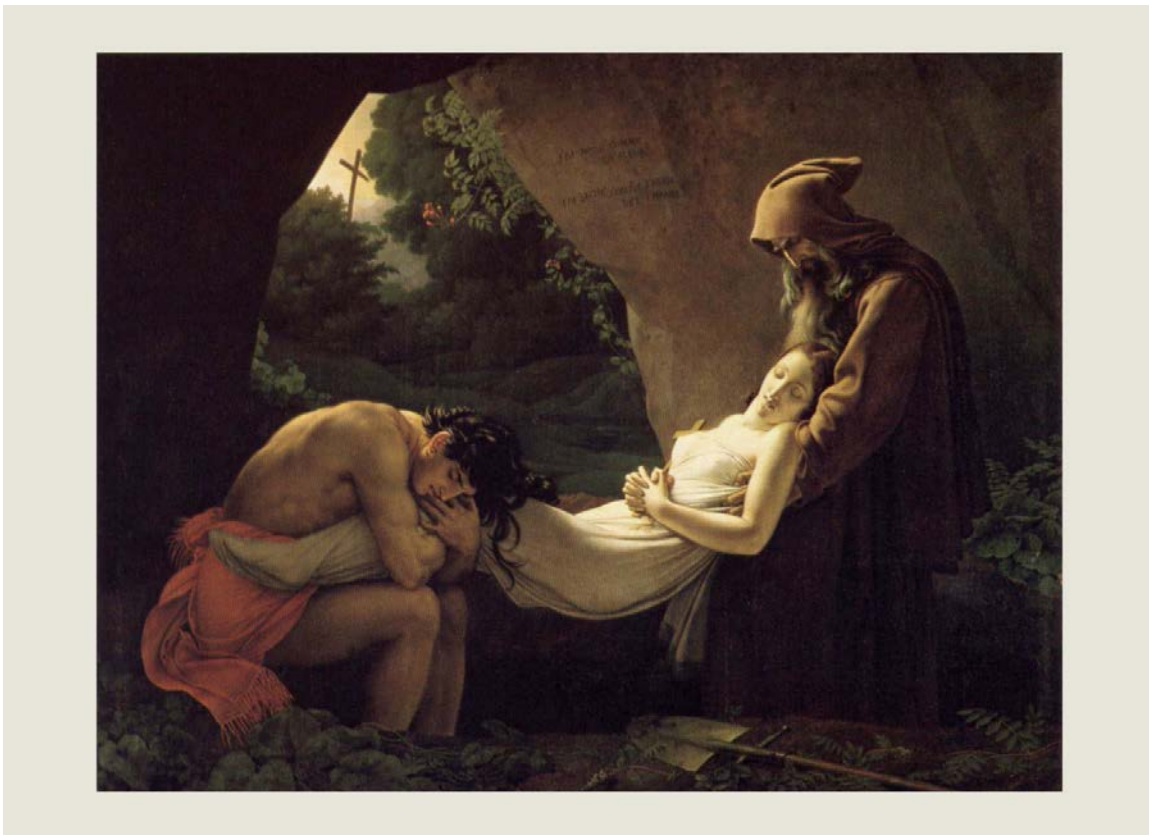
¹⁶ Концепт син-текстуалне формације односи се на синхрону синтезу текстова истосмисленог значења али различитог медијског/појавног облика.

"Вешала". Слушалац присуствује аудитивном *zoom-out*-у. На хоризонту остаје лик (костур) обешеника, у 44. такту представљен централним актером који има нову актантску форму. Градација коју пратимо од почетка поеме достиже кулминацију у тренутку када сазнајемо да је главни лик драме „костур неког обешеног“. Последњи изотоп¹⁷ главног актера поприма обресе сведене структуре. Међусобним поређењем свих изотопа који се у ставу појављују (т. 3, 4, 8, 12, 17, 35, 48 и 49) схватамо појавни облик мотива из 48. и 49. такта, формације ослобођене акордске густине претходних појављивања. Иако у трогласу (мањим делом у четири гласа) фактура овог сегмента (средњи нотни систем 48. и 49. такта) смишљено је транспарентнија.

Скицирање Бертранових указања погубљења Равел обавља минуциозно, производећи бројне сензације чулног и умног карактера. Увек присутна смрт, која попут Дамокловог мача притиска свест обешеника, подсећа нас тоном *b* на сопствени непорециви значај. Релевантност теме смрти за Равелову клавирску музику у целини не захтева тако брижљиво израђен остинато као аргумент. Њени пипци су органски испреплетани са другим тематским круговима. Сама Смрт, иако невидљива, остаје део сваког хоризонта, поетичког или теоријског.

¹⁷ О појму изотопа видети у Прилогу 4.

Слика 5 Сахрана Атале, Ан-Луј Жироде, 1808.



На длану ми зрнца песка
Златна сјаја, блеска реска –
Мало их је, склизну, гину,
Сва кроз прсте, у дубину.
У дубину, у туђину.
Осипа се песак плах,
Плачем: обузо ме страх,
Свако зрнце, сав тај прах –
Моћи немам ни над ким
Да их чвршће задржим.
Зар ниједном зрнцу спас
Од бездани испод нас?
Ком сам близак, ком сам стран?

Зар је само у сну сан?

У сну сан, Едгар Алан По

Тематски круг Музика

Тамо-амо по тим одајама шепурило се, заиста, мноштво сновиђења. И она – та сновиђења – кривила су се на све стране, примајући боју одаја; и чинило се као да је помамна свирка оркестра само одјек њихових корака. И опет избија часовник од абоносовине који стоји у дворани од сомота. И, за тренутак, све застане и све занеми сем звука часовника. Сновиђења су укочена – скамењена у ставу у којем су застала. Али одјек избијања замире – трајао је само тренутак – и лак, напола пригушен смех затрепери за њим. И опет музика набуја, и сновиђења оживе, и криве се на све стране веселије но икад, примајући боју разнобојних прозора кроз које се пробијају зраци са трonoшца.

Маска црвене смрти, Едгар Алан По

На који начин почети поглавље о музици као тематском кругу Равеловог опуса? Музичка уметност је за Мориса Равела много више од садржајне области, извора надахнућа или резултата посебне људске активности. Музичка супстанца је атом света за себе у коме композитор није само стваралац већ и резидент. Музика је толико специфична и изузетна да захтева сагледавање изван оквира света који је овде и сада. Она је оаза другости садашњег живљења. Говорећи о Равеловој артифицијелности, Владимир Јанкелевич сматра да је за француског илузионисту карактеристично схватање да музика никада није на истом нивоу као и живот, већ да она за себе саму маркира “магичну башту” као простор замишљеног света уметности (упор. Jankélévitch, 1959: 72). Додајемо наведеним мислима и став да је за Равела реалност/стварност/опипљивост Музике била далеко очигледнија и веродостојнија од свакодневице. Живот и живљење овоземаљског реалитета било је од вредности у оној мери у којој одражава звучне сензације. Свет као инспирација морао је удовољити Равеловом идеолошком конформитету када је реч о стваралаштву. У сваком случају музика јесте централни “живац” срца које покреће *la machine ravelian*.

Постоји више модалитета у којима музика/музичко/музикалност фигурира у Равелом космосу. На првом месту то су оригинаторни звуци детињства: боја, ритам и баскијски тонус мајчиног гласа, очева механизирана бука и звоњава црквених звона у Saint Jean de Luz. Истој групи припадају и сви спољашњи стимулуси које је Равел примао као да су музика. У антрополошком смислу музика је неизбежан и

обавезан градивни елемент личности француског композитора. Изграђивати хуманизовано сопство без удела музикалности за Равела би био оксиморон и непревладиви парадокс. Дати личан печат и изразити се, комуницирати без музичког дискурса/дискурса музике је неприхватљиви апсурд. Треће, историја музике богата музикама других је раскошан извор надахнућа. Стварати без датог корпуса музичког наслеђа, било уметничког/народног/популарног, националног/интернационалног, инструменталног/вокалног, ... не би указивало само на незнање и гордост већ и на губитак дијахронијске свести. Музика је, не мање него претходно набројане функције, и поље композиторове рефлексije, огледало коме се окретао када је желео да види истину о себи. О Равелу сазнајемо кроз упознавање његовог опуса, који садржи и трагове *curriculum vitae*, површније прошаране, маштовито разбацане или чврсто угравиране у фактури музичких елемената. Коначно, само за ову прилику, област музичке уметности неоспорно јесте реалитетни медиј. Односно, стварни смисао реалног Равел је поимао искључиво путем звучних структура. Понирући у мозаични пастиш звучних коридора, француски композитор није само откривао логику тонске уметности и њене иманентне, пре свега акустичке, а затим и естетске законе. Равел је зидао сопствени свет. Свет за који је садашњи свет банална Другост. Примат музичности као принципа никада се није доводила у питање. Степен трезвености и разумности одређивао се управо према нивоу досегнутог схватања смисла музике. Она више није била ни универзални језик емоција, ни поље елитистичке стручности, ни уметност, већ свет по себи и за себе. Познавати и схватати Равелов опус значи имати координате овога скривеног света, за који су музичка дела исто што и легенда за мапу. Даља могућа гранања музике као тематског потенцијала оставићемо за неку другу прилику.

У овом тренутку вратићемо се на историју музике и покушаћемо да прикажемо како Равел користи њене принципе, компоненте, стилове, праксе у креирању сопствених звучних остварења. Пажљивије сагледавање клавирског опуса Мориса Равела суочава нас са низом необичних и занимљивих увида. Многобројни парадигматични сегменти музичке историје похрањени су унутар клавирског слога. Притом, никада се не ради о позајмљеним, цитираним,

аутоцитираним целинама. Благодаревши модернистичком раскидању симултаног третмана музичких параметара, поменуте парадигме складно фигурирају унутар свог матичног контекста, избегавајући евентуални континуирани ефекат шока. Зашто композитор наизглед очигледно избегава органско надовезивање, игру са моделима или негацијски прогрес у стварању клавирских дела? На један веома особен начин, *à la manière de Maurice*, Равел намерава остати изнад или чак изван историје користевши различите технике у том правцу, као што су музичка иронија, парафраза, музички *commentaire*, деформацију, колажни пастиш звукова, континуирани дисконтинуитет, регресију музичког сећања, метричку дисонанцу, измештање фокалне тачке у нарави итд. Избегавати постављање себе у историју али без губљења везе са њеним садржајем и принципима. Константно покушавати да се заобиђе садашњи историјски тренутак (историјско време овде и сада тј. Француска крајем XIX и почетком XX века) значи постојати изван тока. Бити ван протока омогућава ствараоцу трансцендентну позицију, ону из које се може владати а не бити под влашћу историјске дијалектике.

Управљање стварима и феноменима па чак и умним законитостима јесте привлачна улога за креатора који тежи техничкој, али не само техничкој, перфекцији. Равел постаје *maître d'objet*, давалац живота иначе мртвим предметима и структурама. Господарење процесима даје и функцију музичког историчара са маштовитим потенцијалима. Његова музика указује на прошлост али и антиципира будућност (видети многобројне референце о Равеловом утицају на музичке правце XX века), често у магли остављајући сопствено сада и овде. Техника говора музике о музици као и симптом већ почетог почетка чију каснију фазу опажа слушаца, сведоче о примени концепта музичког ескапизма. Музичко бекство из света свакодневице и конвенције често је, од стране критичара, истраживача, историчара и теоретичара, погрешно разумевано као недостатак израза, садржаја и дубине а присуства празнине и баналности. Почетку који се већ десио пре нашег опажања треба посветити нарочиту пажњу, како са естетског тако и са поетичког становишта. Као музичка метода (налик на *fade in*) она нам указује на Равелов покушај заобилажења или деконструкције универзалног формалног поретка у ланцу почетак-средина-крај, са свим могућим подфазама. Циљ композитора је да

убеди публику како његово дело већ постоји у неком облику (на овом месту нећемо водити дијалог о онтологији музичког дела са Романом Ингарденом /Roman Witold Ingarden/) и пре првог сусрета са слушаоцем. Почетак композиције је сличан укључивању радио програма. Музика је, у Метерлинковом кључу, већ тамо а ми смо они који је сада примамо овде. Отуда хијатус између света музике и реалности овоземаљског битија. Ову расцепљеност аутор користи да концерту да ефекат посебног, мистичког доживљаја и искуства. Равел потребује публику са пређеном иницијацијом. Дакле, *Гаспар ноћи*, "Долина звона", "Токата" (Toccata) и многа друга дела и пре почетка, јесу. Историјски актуалитет бива укинут описаним поетичким захватом. И више од тога, Равелова клавирска дела, као и музика уопште, постоје изван медија овога света и чак, уметности. Темељне идеје улазе у звучну форму да истакну и учине видљивим Равелову надмоћ и вештину. Тоновни акорди, боје, музичка грађа су као чаробњакови послушни објекти, предмети који се покорављају чинима/вољи Великог мајстора. Равел је страсни перфекциониста који преосетљиво реагује на пресек својих замисли са огрубелом опном света. Музичка форма у ширем смислу, као образац и оквир израза, само је нужно зло. Рефлексивни капацитет субјекта доведен је до самозаборава. У том стању антиега и несвесности ја, отвара се широко поље стваралачке свести, у том тренутку спремно да у себи пронађе довољан капацитет за одражавање музичке историје и рефлексивну археологију сопственог субјективитета. Пратећи развој Равелове музичке мисли кроз читав опус, а посебно кроз дела за клавир, уочавамо ход кроз историјске парадигме и тежњу ка откривању себе као *homo creatora*. Као резултат настаје музички музеј изложен у оквирима звучних координата сопства. Субјект *fin-de-siècle*-а поред јаке самосвести има и снажну свест о свету и свету-као-историји, на прагу постмодерних схватања. У том кључу и треба разумети "неокласицизам" Равела. У првом реду, тематски, а у секундарном технички – према музичким методама, поетика француског ексцентрика прелази оквире класицизма, у стилском, али и класичком, у цивилизацијском и културном погледу. Музичка географија, етнологија музике, културална поетика, естетика оријентализма, структурализам француског космополитизма у оквиру неоколонијалних теорија, колоратурна и наративна хармонија, амбивалентна

метро-ритмичка процесуалност и сл., само су неке од дисциплина које би могле пронаћи себи обиман материјал за истраживање у Равеловом опусу.

Наш циљ у овом поглављу биће да мапирамо и протумачимо објекте глобалног-ахронијског и музичко-историјског тј. дијахронијског порекла у пресеку и оптици композиторове личности. Акумулација и обрада као два главна корака биће, по узору на Мориса Равела, и наши кораци у реализацији основне замисли сегмента нашег рада. Прикупљање и усвајање различитих спољашњих и унутрашњих импулса, информација, извора инспирације одвија се, колико на свестан, толико и на несвестан начин. У другом кораку, који се понекад одвија/активира готово истовремено са излагањем садржају, наступа прерада/интериоризација стечених импулса.

У добу када се развија психоанализа, када се, услед пробоја либералних идеологија, мења друштвена слика у свету уметности у смислу да појединац постаје појава-за-себе, често изван и изнад стила или правца, времену које доноси појачани интерес за питање свести. Паралелно са тим, Равелово доба је и доба филма, покретних слика, монтажно спојених у нову, артифицијелну, целину. На сличан, “филмски” начин се комбинују и преплићу и разноврсни сегменти музичких структура који чине Равелов музички пејзаж. Када су у питању ахронијски елементи ове сложене “слике”, обратићемо посебну пажњу на музичке технике које су у служби “музичког оживљавања” концепата који су извор инспирације аутора. Не мање значајно, а за наш рад можда и централно питање, теоријске визуре јесу логосеме, чији ћемо звучни “крал” следити и лоцирати на конкретним “топосима” самих дела. Коначно, дијахронијски пут са Равелом ће нас провести кроз многе парадигматичне обрасце музичке историје.

Како се може приказати метод ове релације? У питању је оживљавање (упор. Бергсонов /Henri Bergson/ витализам) стила, поступка, праксе, композитора, а не рад по узору, имитирање неког, узимање модела и однос према њему. Имајући у виду да је повратак-у-живот увек ствар садашњег тренутка, по правилу се ради о савременом утиску о нечему а не подражавању. Равел је, без сумње, и *homo viator*, као онај који путује кроз различите историјске епохе, стилове, правце, културе, земље, појединачне поетике итд. Са једног од тих путовања до нас долази и

Менует на Хајдново име – у виду музичке разгледнице. Форма комада у макро смислу је измењена у односу на стандарде класицизма, а унутрашња структура обogaћена хармонски и благо промењена на пољу интериорне динамике музичког процеса. “Неокласицизам” или “неокласика” у Равеловом опусу није стварање према моделу. Модел не постоји у схватању ране модерне у музици. Равел у звучни облик пребацује/транспонује/преображава **сопствено виђење** Хајдна, Бородина, Шуберта (Franz Schubert), Моцарта, Листа, Дебисија, а не покушава да имитира њихову музику као такву. Равел компонује према личном утиску који има о неком Другом/другом. Имајући у виду да је формирано мишљење о неком композитору темпорално „кратко“ добијамо „минутну стилизацију“, термин који француски аутор користи у *Аутобиографској скици* да опише поетички поступак. Историја музике у равеловској оптици је и портрет модерног уметника сложене личности, проширене свести, без догматског наметања стила, епохе, правца, погледа на свет, окренутог симултаној свесности о целини историјских процеса који су интегрисани у еклектички сензуализам и изузетну осетљивост за парадигме стваралаштва, присутне и у односу према савременицима што се види по утицају Клода Дебисија на клавирски циклус *Огледала* и Ерика Сатија на свиту *Моја мајка Гушчарка*.

Ипак, пре него што кренемо на *via raveliana* покушаћемо да одредимо координате композиторових темељних постулата. На првом месту треба одговорити на питање шта је музика за Равела, осим „лепе лажи“, којом је желео да нагласи њену естетску димензију и удаљеност од овоземаљске истине реалности. Музика је за Равела свака она звучна појава која има особине музичности. То значи да се налази у области златне средине између елитистичког схватања музике као исхода специфичне интенционалне конструкције према правилима канона, и тоталитарног кејцовског прихватања свега за музику. Музичност јесте скуп карактеристика специфичан за музичку уметност, то је збир поетичких поступака неизводив ван оквира звучне дисциплине. Овде наводимо неколико поетичких поступака карактеристичних за Мориса Равела а који потврђују не само музичност већ и личан печат који композитор даје својим остварењима.

Музичке технике:

- 1) *Echos mise en scène* – појављивање мотива/субмотива на растојању
- 2) *Déjà commencé* – симптом већ почетог почетка или касног укључења у дело
- 3) *Музички леспривал* (опус као низ ликова у маскенбалској поворци)
- 4) Симултани асинхрони поликарактерни тематизам
- 5) Органско/генетичко наговештавање следећег – ланац интеркомпозиционих веза
- 6) *Moment exceptionell* – хијератички пролази ка изузетном музичком простору
- 7) Полипланска фактура
- 8) *Trompe l'esprit / Trompe l'oreille* – обмана ума и уха музичким играма
- 9) Полицентрични / Метацентрични наратив
- 10) *Souvenirs musicaux* – музичка присећања (*L'arrière pensée*)

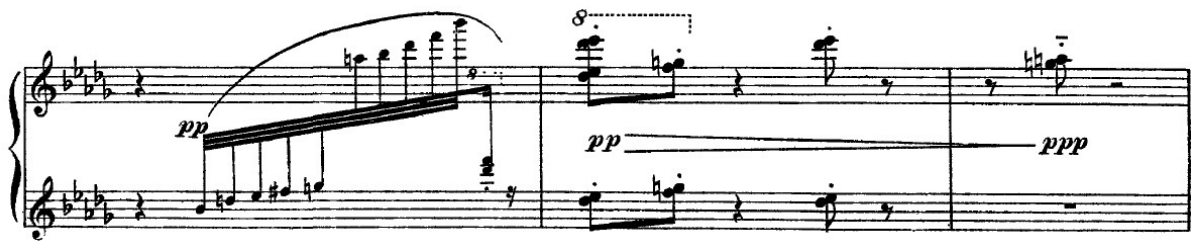
Одакле долази музика? Како настаје? Постоји ли основ њене егзистенције? Где је алфа тачка на временској линији њене богате историје? Да ли музика настаје из тварног или нетварног? Акустичка супстанца као маса за обликовање или идеја као извориште концепата на којима се гради музичко дело, шта је примарно? Ланац питања са којима се суочавамо када покушавамо да пратимо ход Мориса Равела, елегантни *promenade* кроз изложбени простор огромне хале у којој се чувају сви есенцијални артефакти уметности звука, као да нема ни почетка ни краја. Да ли их онда треба занемарити или ревидирати друкчијим дискурсом или тоном расправе? Равел није имао времена да то учини, већ је био **унутар** тог псеудоимагинарног/псеудореалног простора. Једино што му је преостало било је одређивање сопственог положаја у том бескрајно сложенем мозаику остварења. Композитор је увек уважавао своје претходнике, свестан тежине и одговорности пред неумитним судом историје, пажљиво ослушкујући глас оних који су га успешно издржали. Сито времена искристалисало је ретке *токене* вредне уграђивања у нову ниску бисера музичког археолога/геолога одушевљеног

открићима прошлих епоха. Истовремено, све што је откривено није изложено као такво, на објективан и музеолошки начин. Напротив, Равел преузете музичке објекте прелама на призми сопствене мултифокалне оптике до тачке непрепознатљивости. На тај начин предност се даје, не форми, облику или садржају, већ поетичким постулатима, вешто прикривеним испод спољашње маске партитуре, извођења и/или перцептивног утиска.

Но, о елементима поетике расправљаћемо на другом месту, а сада се вратимо питањима са почетка. И ми ћемо, попут композитора, покушати да се одредимо према њима, не одустајући од потенцијалних рефлексија. На почетку беше Реч/Логос, а ми можемо рећи и говор/глас. Међутим, на плану музичке области, звук се мора појавити унутар нечега, и у физичком и у контекстуалном смислу (музика као акустички феномен и музика као део друштвеног процеса/институција). Често је тишина/празан простор/вакуум тај оквир за постављање-звуча-у-свет. Одсуство звука, дакле, је предуслов за његову појаву, иако то звучи помало апсурдно. Ову чињеницу Равел изузетно вешто и промишљено користи у припреми тзв. првог удара, односно нашег првог контакта са звуком који надлази. Стратегија планирања тишине и јесте важан сегмент композиционих поступака. Истовремено, тишина је најдревнија категорија музичности. Нешто попут предстварања – Дух Божији дизаше се над водом / дух Музике уздизаше се над тишином. Примрак архаичног тренутка у коме се помаља људски крик, звук гребања, трљања, шкрипања и сл. Рађа се управо из бескрајне/нерефлексивне/неутврдљиве понорнице тишине. Примера у Равеловој клавирској колекцији има мноштво. Са изузетком два сегмента (57-74, 125-142) читава фактура *Гротескне серенаде* је испресецана паузама, чија је “специфична тежина” готово једнака оштрим, “готички” акцентованим акордима и другим музичким структурама. "Хабанера" из *Места за ухо* је добар пример за атмосферску тишину, ону тишину која даје боју тренутно активном клавиру. Одзвучавање харфистички постављених уводних акорада као да се утапа у мир *au pays parfumé que le soleil caresse. La brune enchanteresse*, из Бодлерове песме чији први стихови стоје као мото "Хабанере", не може се замислити без мрачне тишине из које се помаља, мистично и егзотично, мешавина страха и егзалтације, уживања

и патње карактеристичне за *fin-de-siècle*. Улога коју одсуство звука игра у припреми њене појаве је од прворазредне важности за ефекат представљања мистериозног актера. У првом комаду из *Огледала* тишина као да “гута” звукове, попут какве црне рупе или магнета она привлачи вибрације и апсорбује их. Пауза нам овде сугерише потенцијално још најмање два сценарија. Слушаоца/гледаоца коме актери измичу са хоризонта што се и “исписује” у партитури, што нам постаје јасно када упоредимо почетак композиције и тренутак “помрачења”. Запис бележи наше удаљавање од извора звука, што је иновативан поетички поступак симулирања присуства публике у простору звуковности. Друга варијанта се односи на унутрашњи наратив самог дела. Музичка фактура је одраз кретања и постепеног удаљавања инсеката из фокуса “сцене” која је формирана. Након краћег фуриозног пасажа долази до релативно нагле промене динамичког и кинетичког активитета и приказивања “напуштања кадра”. Ноћни мољци ишчезавају на тренутак са видика и из наратива композиције. Без маштовите употребе пауза било би значајно теже постићи ефекат који је Равел у овом случају тако виртуозно, а опет једноставно, применио.

Пример 5 *Огледала*, "Ноћни мољци", т. 7-9



Главни тематски комплекс "Албораде дел грациосо" витално зависи од кратких и одсечних пауза, једнако реских колико су то и упоришни тонови покретљивог мотива. Једва осетна тишина која се пробија између акорада који као да представљају кораке плесача има функцију сцене (сценографског елемента) на којој се одвија кореографија. Такође, генерал-пауза која се налази испред гласа/изјаве/монолога актера (такт 70) има специфичну драматуршку улогу. Са једне стране, пауза неодређене дужине физички раздваја два дивергентна одсека,

чинећи њихово раздвајање ефикаснијим и мање проблематичним, избегавањем проблематике прелаза. Фуриозни, може се рећи и агресивни, *assez vif* нестаје у вихору сопствене већности, коју тишина задева својим плаштом, попут завесе која се нагло спушта на сцену, истовремено остварајући наративни простор за медитативнију, лирску епизоду актера.

Сличну, али не и идентичну ситуацију, затичемо и у "Ондини" из *Гаспар ноћи*. Унутар наратива Равеловог генијалног остварења генерал-пауза има још истанчанију и прецизнију намену, проистеклу из амбивалентног односа између звука и тишине, покрета и стајања, света водених духова и људи, Ондине и младића итд. Испред *très lent* сегмента (такт 84), у коме добијамо одговор и расплет драме, простире се бездан митолошког света представљен колико арпеђираним меандрираним структурама толико и занесеним вибрирањем тишине на површини језера у коме и око кога се радња одвија. Музичка пауза, као и обично, јесте неизоставни део достигнутог *tour de force*.

Занимљив је и пример употребе тишине у "Вешалима", наредном ставу циклуса клавирских композиција на текстове мрачних сновиђења Бертранове поезије, где у позадини, због посебног начина постављања тонског става, одсуство звучача као да замагљује троми али упорни ход обешеника ка губилишту. Дакле, иако паузе/тишине унутар дела нема, она као да присуствује сопственим одсуством. Међутим, још један детаљ често промиче онима који се овом Равеловом клавирском минијатуром баве. На исти начин на који остинатни октавни блок уоквирује читаву композицију, временски приближно једнако записана пауза формира још један прстен око опсесивних откуцаја звона, који наговештавају смрт актера чијој судбини у "Вешалима" присуствујемо. На тај начин, примећујемо да је маса музичке тишине изолатор овог ишчекивања, додајући мукама неизвесности додатну непредвидивост. Јер, никада не можемо унапред знати шта долази из тишине и мрака. А управо то исто вреди и за дијаболичног гнома (Скарбо, *Гаспар ноћи*) који из тог истог бунара безвучности помаља час главу, час ноге, час руке а често и протрчава кроз исту. У музичкој структури "Скарбоа" важан блок у зиду изделаном из механичког принципа важно место имају "процепи" који су у партитури записани празним тактовима (тактови 7, 14, 30, 31, 70, 71, 72, 109, 120,

401, 408 и 579). Чему служе ове, релативно честе, станке? Према нашем мишљењу оне имају неколико функција, а ми ћемо издвојити две које имају, како нам се чини, најочигледнији утицај на питања музичког тока. Као прво, паузе служе као скретнице, оне ремете претходни тако брижљиво одржавани ритам музичког тока, његову правилност стечену звуком/тоновима/акордима/ритмовима. На тај начин, наставак композиције, који услед након паузе, поново (дакле, по други пут) оставља утисак дисконтинуитета (упор. Bhogal 2004). Други допринос/ефекат односи се на пражњење енергије, накупљене претходним кретањем. Овде је на снази један стари закон, универзалног типа, који нас учи томе да уколико се исти, у нашем случају високофреквентни, покрет предуго понавља долази до акумулације музичке енергије која се мора празнити или у климакса (локалним/централним), или на одмориштима (антиклимакса), најчешће акордима у дужим нотним вредностима. Треће решење, ипак, Равел је покушао да примени у "Скарбоу". Не желећи да предуго успорава музички ток фуриозног финала циклуса *Гаспар ноћи*, аутор умеће "празне" тактове на различите начине у ткиво ове *machine infernale*, додатно компликујући њено "окретање" умећући клипове у турбине које покрећу механизам. Поново можда алогично или парадоксално, али станке/паузе/тишине само су подхрањивале и убрзавале злослутну артифицијелну звер која прождире "простор" пред собом или попут уроборуса уништава саму себе. Садржајни потенцијал паузе понекад је похрањен у главни тематски материјал као што је то случај са темом фуге из свите *Купренов гроб*. Дах који као да напушта извор из кога нам тема долази витално зависи од вешто распоређених тренутака тишине. Управо ти моменти "празнине" показују се као вредни у сложеним архитектонским структурама фуге, када се њихове тишине слажу у мозаик полифоне фактуре. Слична звучна таписерија извезена је у *Отменим и сентименталним валцерима* уз још суптилнију употребу пауза уплетених у игру замене арзе и тезе и наизглед форсирања арзе када се ради о носећим тоновима главних мелодијских токова. Нарочито у последњим валцерима из збирке употреба, у ритмичком смислу, мањих пауза доприноси овом ефекту "искривљавања" / деформације плесног модела.

Наредни степен у развоју музичке историје/историје музичких идеја, након тишине, несумњиво јесу прости остинатни модели који се у Равеловој музици често

појављују у виду једног јединог тона/исона који, у зависности од дела, испуњава разноврсне конструкционе захтеве композитора. Први пример налазимо већ у "Хабанери" из *Места за ухо*. У овом месту, за ухо, пронашло се простора за *cis* остинато око кога се као око осе окреће/живи наратив мирисног сусрета из Бодлерове песме. Управо остинато из харизматичног кубанског плеса у равеловском *son optique* игра улогу парфема који даје укус песниковом имагинарном простору у коме се сусрет са дамом дешава али и Бодлеровом утиску о жени. Остинато често остаје и сам у сопственом одзвучавању, понекад преузима ритмички облик карактеристичан за хабанеру али и ритмички профил једне од тема. Свакако, рад са сведеним остинатом у "Хабанери" јесте својеврсна скица за његову сложенију употребу у "Вешалима". Из звучног утиска остината пробија се асоцијација на *musica mundana* и прамузику. У њему се све комплексности и ширине савремене музике сабирају у једну космичку вибрацију.

Релативно једноставан, према свом облику али не и функцији и статусу унутар фактуре, остинато заузима енигматско место у почетном комаду из циклуса *Огледала*. Још једна рефлексија на "Вешала" из *Гаспара ноћи* у огледалу природног амбијента инсеката, у одморишту (т. 37-50) које добија и сопствени одјек (више о феномену *echos mise en scène* у наставку поглавља) у наредном сегменту композиције (т. 55-71). Почетни иступ остинатне структуре веома подсећа на почетак "Вешала", он је октавно профилисан, самостално се појављује, заузима иницијални звучни положај у наративу датог сегмента и позициониран је између мале и прве октаве. Међутим, након ове плакатне секвенце убрзо се повлачи у масу музичке фактуре и премешта у басовски регистар. Иако мање уочљив, готово неприметан, остинато ипак и даље наставља да "ради". Ефекте његовог утицаја искусно и извежбано ухо препознаје а мање припремљен слушалац може макар да осети наговештај односа f-b који граде два једнотонска остината у релацији два горепоменута одељка "Ноћних мољаца".

Употребу октавног остината као дела вишеслојне фактуре Равел урамљује у једну од пет музичких слика из *Огледала*, последњи комад из циклуса под називом "Долина звона". Френетично *gis* "њише" се попут језичка звона у простору између прве три октаве допуњујући неопходно "опросторење" акустичког феномена у виду

Равелове музичке долине. Наравно, попут звона и оно даје један тон. Међутим, као што нам је познато гис-остинато није једини остинато у композицији. Када се сви заједно активирају у фактури добијамо истински утисак хармоничне звоњаве. Посебан изазов постизању ефекта сагласја несумњиво предствала најпрефињенији случај једноставног остината у средишњем ставу циклуса *Гаспар ноћи*. Како постићи апсолутну свеprisутност тона *b* у тонском слогу великог распона и разноврсног хармонског порекла? Како учинити музички ток непрекидно инвентивним и поред честог идентичног ритмичког уобличавања остината? Како неутралисати “окове” октавног интервала карактеристичног за *b*-остинато "Вешала"? Могли бисмо поставити још питања која указују на степен потешкоћа са којима се Равел суочио у лаганом ставу свог сновиђења, но и наведено је довољно за стицање утиска гаспаровског *à faire une gageure*. Третман простог/једнотонског остината у "Вешалима" је најимпресивнија и најимагинативнија употреба најсведенијег средства у историји клавирске музике/литературе. Треба напоменути да је и последња примена овог поступка у клавирском опусу француског композитора. Не само што подразумева све особине наведене у питањима која смо малочас поставили, остинато из сцене погубљења кошмарских Бертранових прича ограничен је на октаву мало *b-b¹*. Стравично, готово инквизиторско, сужење могућности могуће је сагледати на сваком сазвуку, интервалу, акорду и мелодији "Вешала". Сабијеност израза као да одражава тескобу и стисак судбине који обешеник трпи на путу ка пакленој етапи у наредном, демонском Скарбо-финалу. Упорни и доследни бат овог звука-подсетника гради све могуће замисливе врсте сједињења са окружењем и то у погледу слога, ритма, хармоније, тонског центра, мелодије, боје...Попуњава празнине, потврђује хармонски ток, дисонира преовлађујућем кретању, утапа се у акорде, дају боју акордима, освежава фактуру, једном речју представља одлучујући, примарни фактор музичког дешавања. Иако тематски и структурално ниже хијерархијски котиран, остинато у Равеловим "Вешалима" даје и уводну и завршну реч.

Уочавајући изузетни потенцијал у третирању феномена остината у Равеловом стваралаштву, свакако и на нивоу целог опуса, не можемо изразити чуђење над чињеницом да нама није познат обимнији теоријски рад посвећен овом

питању. У значај остината уверићемо се додатно указујући на присуство сложенијих остинатних форми у његовим клавирским делима. "Улазак звона" из *Места за ухо* је први пример у коме можемо уочити интеграцију остинатног принципа акордизованог интервалом кварте са основним садржајем композиције. Начин на који Равел придружује остинато фактури оставља нас у дилеми да ли је остинато тема или је пратња или нешто треће. На слушаоца се обрушују каскаде звонких одјека које илуструју звона. Ако изузмемо централни сегмент (т. 13-28) овог дела, можемо закључити да се звучна маса која заузима највећи део става може окарактерисати као главни тематски материјал "Уласка звона". У овом случају није погрешно разумети остинатни принцип као извор виталног погона поетичког прегнућа Равела, што је изузетан пример у клавирском опусу аутора. Наредна појава остината коју вреди напоменути среће се у "Тужним птицама" (*Oiseaux tristes*) из *Огледала*. Тежња француског *enfant curieux* да принцип/идеју тематизује, претвори у садржај који смо у прошлом примеру уочили на нивоу теме/тематског материјала, у "Тужним птицама" уздиже се на ниво форме. Чини се као да се сви маркантни музички седименти „понашају“ попут покретног остината формирајући мозаик у неправилним преклапањима (видети одговарајућу логосему). Контуре свих делића мозаика увек су наизглед идентичне, али зачудо музички ток живи, прича се приповеда, ствари „теку“. Чак и сами делови механизма остината се мењају, благо али приметно. Атомизација садржаја и растављање елемената музичког језика једних од других карактеристично за рану музичку модерну, у Равеловој студији о (псеудо)атематизму и (псеудо)бесформности и само добија критичку рефлексију, одраз у равелијанском огледалу-призми на којој добија чудесне калеидоскопске формације, “случајне” сусрете, асимптотске путање и различите неочекиване метаморфозе. Међутим, Равел не дозвољава превагу хаоса над системом, али ни (неодговорно разуздану) доминацију слободе над контролом. *Maître de la poupee* предвиђа, пре завршетка дела, још један музички догађај - последњу песму птица у виду пасажне арабеске, а затим строгим захватом интегрише све токове наратива у компримовани закључни сегмент композиције “зачињен” поучним излагањем “тужне птице”, њеним “да,

да”, двапут поновљеним и то у виду остината (*dis* и *es*). Поучни финални одељак дела враћа нас на принцип понављања/догме/стабилности.

Пример 6 Огледала, "Тужне птице", т. 25-32

The musical score consists of three systems. The first system shows the piano introduction with a treble and bass clef. The second system is marked "au mouvement" and "p", with three instances of the ostinato pattern circled in red. The third system is marked "Encore plus lent", "pp", and "sombre et lointain", with three instances of the ostinato pattern circled in blue. The piece concludes with a "perdendo" section marked "ppp".

Чак и у тако непредвидљивом и покретљивом музичком процесу којим се одликује, комад "Тужне птице" на крају закључни глас, својеврсну лабудову песму, даје субмотиву који се састоји од једног тона понављаног према остинатном принципу. Игра покретних огледала/мотива/остината "крсталише" свој исход у стабилној, интонативно фиксираној, *dernier point*. Емотивна скрушеност централних актера ове тонске слике метафорички је приказана кроз однос почетних, размаханих и распеваних мелодијских линија и завршних, сужених и динамички једва чујних, шапата неодвојивих од идентичне *dis/es* фреквенције.

Вредан анализе је и остинато у "Долини звона" из *Огледала*, апликован на сличан начин као у претходном случају. Захваћеност фактуре остинантим принципом је мањег обима као и зависност формалних процеса од "повнављајућих

образаца”. У претходном току рада објаснили смо статус октавног остината у овој композицији. У овом тренутку треба напоменути да се њему придружује ритмички агилнији и фреквентнији блок из првог сегмента дела који се појављује још само једном, занимљиво на крају "Долине звона". Мање уочљив али изузетно важан када се синтетише са неким другим остинатом је тзв. "квартни остинато" који Равел користи у колористичке сврхе. Секундни остинато (који се појављује у виду мелодијског помака и сазвучја) има композитну функцију јер служи као сједињујући фактор попуњавањем средишњих зона тонског слога али и надокнађивањем покрета у *staccato* сегментима. Није редак случај да све наведене остинатне структуре виђамо у најразноврснијим међурелацијама које и граде ткиво "Долине звона". Посебну студију захтева проблем типова звона који се, можда, наговештавају овим репетитивним облицима. Читаоца посебно заинтересованог за Равелов однос према звонима упућујемо на рад Александре Кифер (Киеффер, 2017).

Иако би се много простора о остинатном мишљењу и његовој примени у *Гаспару ноћи* могло испунити текстом, нарочито о семи воде у "Ондини" и већ поменутом *b*-остинату у "Вешалима", ми се у овом поглављу нећемо детаљније освртати на тематизацију остината у најпикторалнијем клавирском циклусу Мориса Равела.

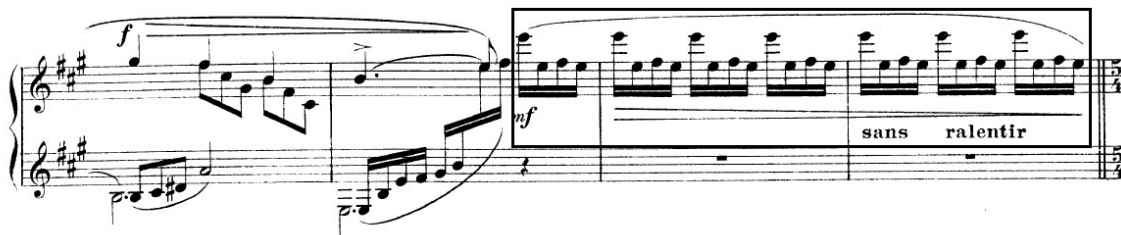
Преостали део посвећен музичкој техници остината одредили смо за приказ интересантног споја имитације гамелана, канона и остинатног принципа. "Царица пагода" (*Laideronnette, impératrice des pagodes*) представља успешан пример примене музичке технике ради ефекта заступања Другог. Оријенталистички рефлекс, тако чест од епохе просветитељства на Западу, и његови многобројни таласи шире се кроз различите уметности на диферентне методе. Појава гамелана, индонежанског/јаванског ансамбла/вида музике као заступника Далеког истока, у француској уметности а нарочито музици није ретка појава у *fin-de-siècle*. У делима Дебисија и Равела транспозиција гамелана у уметничке форме Запада достиже артистички и имагинативни ниво. Део који прави разлику Равеловог приступа проблематици апропријације другости и/или њене преведености на матични околиш (неку врсту музичке акултурације) чини симултано наслојавање сегмената

различитог (псеудо)културног порекла. Наиме, пратећи полетни и механизовани плес Царице (кинеске-јапанске-корејске?) пагода улазимо и у простор/музички простор где је у току извођење гамелана. У поетици овог става *Моје мајке Гушчарке* треба приметити и монтажни поступак као и феномен музичке сценографије. Но, вратимо се остинату као главној теми овог сегмента рада. Главна тема, пентатонски профилисана, иако мелодијски и ритмички препознатљива, садржи велики број понављања услед чега почиње да личи на **скривени остинато**. Остинато који се, маскиран у реченичне структуре и тематске материјале, сусреће са другим остинатним процесима. Нешто слично се и догађа у сегменту комада о коме говоримо (т. 133-145). Сусрет гамелан-остината са пентатонским остинатом није само сусрет два различита обрасца већ и сусрет два лица Истока. Равелов музички космополитизам даје нам могућност да истовремено перципирамо мултикултурални проседе али и да осетимо префињеност ефекта двопланског структурирања тонског слога (видети логосему "Царице пагода"). Пример "владарке пагода" показује нам на који начин функционише и у којим координатама се креће мисао ствараоца "са краја епохе". Симултаност свесности о различитим културним матрицама као покретач креативног импулсе може се окарактерисати као одлика *fin-de-siècle* поетике тј. модерног концепта уметности. Равел свој дублирани (кинеско-јавански) *arrondissement atelier musicale* уређује попут пасионираног сакупљача уметнина XX века, неке од трофеја у самосталним витринама, неке на зиду а не неке на истој полици. Рекомпоновање/декомпоновање сегмената увек се заснива на *échantillon d'impression* а не на узорку неокласичног схватања или на мање или више уверљивом имитирању/копирању/плагирању. Кретање кроз (симболички) простор ове гушчаркине приче/бајке и треба разумети као променадни тоур д'имагинатион мондиал коме слушалац неће одолети. "Царица пагода" сједињује наравију прилагођену дечијој машти и очекивањима, префињену уобличеност тематског материјала, суптилну асоцијативност која упућује на Исток, двопланско структурирање музичке фактуре, крајње осетљиви спој парадигми различитих култура и наравно убедљиви равеловски *la journée d'engagement*.

Наставак обиласка историје музике са Морисом Равелом настављамо са једногласом/феноменом мелодије. Након почетка, на коме беше тишина, и првих остинатних макро и микро структура, музика се могла радовати њеном величанству мелодији, коју у различитим појавним облицима можемо пратити у свим, цивилизованим/архаичним/паганским/предисторијским културама. За потребе нашег теоријског увида, лоцираћемо и проблематизовати *une voix* тренутке. Њихов број у Равеловом опусу, када се имају у виду искључиво клавирске композиције, није велики. Међутим, сваки од њих је *sui generis* музички моменат. У наредном примеру сумирани су управо ти, за клавирску литературу и иначе ретки, *solo ipse* музички искази.¹⁸ Егземпларе из примера 7 смо поделили на две групе – тематску (2) и орнаменталну (1), ради профилисанијег увида у материју.

Пример 7 Једногласне музичке структуре¹⁹

1а Сонатина, трећи став, т. 33-36



1б Огледала, "Ноћни мољци", т. 70-71



¹⁸ Морамо напоменути да се у нашим примерима не налази буквално сви једногласни сегменти који постоје у Равеловој клавирској музици. Арпеђирани пасажима којима се у виду прелаза повезују одсеци композиција нису сви нотирани.

¹⁹ Позивање на пример 7 у тексту увек се односи на његове елементе обележене комбинацијом броја и слова.

2а Огледала, "Тужне птице", т. 1-3

Tres lent $\text{♩} = 60$

tres doux pp

1ц Огледала, "Барка на океану", т. 26-27

sf

pp en dehors

cre - - - scen

8 bass

8 bass

1д Огледала, "Алборада дел грациосо", т. 49-51

26 Огледала, "Алборада дел грациосо", т. 67-77

Musical score for "Алборада дел грациосо". The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system is in bass clef and contains two staves. The right staff has a melodic line with dynamics *pp*, *ff*, and *mf*. The left staff has a bass line. The second system is in treble clef and contains two staves. The right staff has a melodic line with dynamics *pp* and a first movement marking "1er Mouvement très mesuré". The left staff has a bass line with a "2 Ped." marking. The tempo marking "Plus lent" is at the top right, and "mf expressif en récit." is in the first system.

2ц Гаспар ноћи, "Ондина", т. 84-88

Musical score for "Ондина". The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system is in bass clef and contains two staves. The right staff has a melodic line with dynamics *pp* and an 8-measure rest. The left staff has a bass line with an 8-measure rest. The second system is in treble clef and contains two staves. The right staff has a melodic line with dynamics *pp* and an 8-measure rest. The left staff has a bass line with an 8-measure rest. The tempo marking "Très lent" is at the top right.

2д Гаспар ноћи, "Скарбо", т. 1

Musical score for "Скарбо". The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system is in bass clef and contains two staves. The right staff has a melodic line with dynamics *pp*. The left staff has a bass line. The second system is in bass clef and contains two staves. The right staff has a melodic line with dynamics *pp* and a "sourdine." marking. The tempo marking "Modéré" is at the top left.

1е Гаспар ноћи, "Скарбо", т. 41-47

Musical score for "Гаспар ноћи" (Gaspard de la nuit, "Scarbo"). The score is in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. A boxed section on the right shows a dynamic change from *p* to *dim.* and a second ending marked "2. End.".

2е Моја мајка Гушчарка, "Царица пагода", т. 61-76

Musical score for "Моја мајка Гушчарка" (My Mother the Weaver, "The Queen of Pagoda"). The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two systems. The first system features a rapid sixteenth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with dynamics *ff* and *f*. A first ending bracket is shown above the first system. The second system continues the piece with a more melodic right-hand line and a bass line.

2ф Купренов гроб, "Фуга", т. 1-3

Musical score for "Купренов гроб" (Cuprenov's Grave, "Fugue"). The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Allegro moderato" with a metronome marking of 84. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line in the right hand with some grace notes.

2Г Фасада, т. 1

Треба напоменути да се међу наведеним примерима не налазе апсолутно сви случајеви присуства једногласа у чистом смислу. Равел често користи арпеђа, пасаже, прелазе у различитим облицима који би се могли протумачити као једногласи. Међутим, посматрани из вредносне и функционалне позиције, описани сегменти не би били од већег значаја за наш приступ.

Стадијум самостално развијеног једногласа води нас у наредну етапу историјске дијалектике, и као и претходним фазама, Равел има однос према њеним валерима. Иако за клавирску литературу прилично редак, једногласни исказ у опусу за клавир француског композитора има занимљив положај. Он може да одражава примитивност првобитне заједнице и њену једнообразну сведеност и огољеност али може и да буде показатељ појаве субјекта у дијахронијском процесу човечанства. Глас се појављује и може да сведочи и о природи дате личности (што је код Равела случај у најмање два егземплара) колико и о степену развитка музичке културе.

Пре преласка на конкретне примере, посветимо неколико редова и статусу „одсуства фактуре“ у клавирском слогу Мориса Равела. Тежиште феномена једногласа везано је, по правилу, за парадигматичне сегменте дела. Другим речима, није пожељна њихова употреба у било ком „музичком тренутку“ композиције. Пласман „мелодијске структуре“ аутор обавља са нарочитом пажњом. Када се ради

о почетку остварења (примери 2а, 2д, 2ф и 2г) музички материјал је тематски потентан, довољно атрактиван за иницијални *une attaque contre la conscience*. Мање мелоритмички виталан материјал се налази у средишњим одсецима композиција (примери 1а, 1б, 1ц, 1д и 1е) и има различите везивне улоге. У два случаја (2б и 2е) музички садржај одговара квалитетима контрастног, другостепеног по хијерархији, материјала на коме се гради друга наративна епизода комада/става. Један пример (2ц) припада посебној, самосвојној групи, изузетној по ефекту на читав концепт музичког тока, *un moment exceptionnel*, антиклимакс јединствен у добу и жанру коме припада.

Орнаментални случајеви примене једногласа углавном имају функцију одржавања музичког тока, било константним метро-ритмичким акцентовањем (1а, 1б, 1д и 1е) било попуњавањем фактуре односно премошћавањем регистарских хијатуса између различитих одсека (1ц). Зашто тонски слог постаје „прозрачнији“ односно сведенији у овим тренуцима? Равел као имагинативан стваралац често тежи и неортодоксним музичким решењима, нарочито у погледу аранжмана (што је очигледније у оркестарским делима). Међутим, овде као да се ради о планском распоређивању нивоа густине фактуре током одвијања музичког наратива. У тренуцима када долази до сувише високог степена наслојене музичке енергије долази до нужних момената „пражњења“ који се манифестују кроз смањење фактурног опсега а у најрадикалнијим моментима и до једногласа или паузе.

Занимљивији су примери тематског карактера који показују разноврсност формалних и поетичких стратегија које композитор имплементира у ткиво сопствених остварења. Пример 2д, из кога се помаља мотив/субмотив последњег става циклуса *Гаспар ноћи*, сведочи о карактеру дела али и главног актера патуљка/гнома који се помаља из мрака и тишине лагано корачајући ка сцени у трокораку. Од контра *fisis* (енхармонски контра *g*) у пијанисиму уздиже се кратки тротонски помак који се наизглед губи у паузи, само трен након што се појавио. Ефекат описаног наступа Скарбо-мотива тим је учинковитији што га је Равел наменио почетку трећег става своје фантазмагорије. Вештина композитора да са свега три тона постигне драматичан резултат у звуку има свог претка у многобројним историјским облицима. Примери 2ф и 2г указују на имплементацију

тематског потенцијала на линијски/линеарни начин. Када се ради о фуџи из *Купреновог гроба*, она не само да је једногласна (као и већина тема за фуџе) већ и необично повучена, испрекидана паузама, као да оклева. Она служи стапању у ткиво полифоног облика, где гради лавиринт независних музичких линија. Карактер ове теме наводи нас да разумемо тумачења у којима се сматра да је Равел једноставно извршио инверзију субјекта и контраубјекта, извевши још једну од својих „реформи“. Једноглас приказан у примеру 2г представља само прву од неколико трака које чине *tape-music* претечу у *Фасади*. Ова музичка формација линеарно садржи понављање и у самој себи али и свим будућим наслојавајућим сегментима даје принцип линијског излагања. Описани пример показује нам преображај једногласног излагања у концепт линијског/линеарног структурисања музичког дела. Показује се да једногласни музички исказ може имати пресудан утицај на музички ток у универзалном смислу. Пентатонска тема (види пример 2е) из "Царице пагода" јесте основа једне, аналогно претходном случају, вишеслојне музичке појаве, феномена у коме се како изгледа сједињују метрика пантун поезије и звуковност гамелан ансамбла. Притом, Равелова примена оба поменута принципа није механичка ни имитативна већ умешна селективна транспозиција одређених елемената у ткиво оригиналног, препознатљивог ауторског тонског слога. Тема се излаже у три дела, од којих се сваки завршава идентичним помаком велике секунде навише, док се почеци разликују. Иницијални мотиви се, постепено, кроз три фразе проширују новим тоновима. Овај поступак у креирању музичке структуре сличан је поретку пантун поезије, у којој се почетни и завршни стихови дате строфе често разликују. Равел музички парира овом систему кроз променљиве (почеци) и непроменљиве (крајеви) сегменте фразе. Надаље, можемо пратити симетричне и асиметричне варијанте ове теме које се у неодољивом преплету синтетичу у гамелански призивук. Ипак, сва комплексност фактуре у "Царици пагода", далекоисточне приче мајке гушчарке, проистиче из једногласне и једноставне мелодије.

Две музичке ситуације о којима треба посебно расправљати, и са становишта пласмана једногласа у фактури и његовог статуса у поетици аутора су: епизода/жанр сцена/екскурс из "Албораде дел грациосо" (*Огледала*) и монолог

актера из "Ондине" (*Гаспар ноћи*). Пример 2б приказује почетак сцене у којој лакрдијаш разговара (размеђује реплике са загонетном личношћу) или изводи самостални *croquis* (глумећи неког, иронишући, прикчајући виц и сл.). Имајући у виду да не поседујемо поуздано лоциран програм везан за овај комад из *Огледала*, морамо се опредељивати за наратив пратећи динамику музичког тока. Могуће је и да читава сцена представља одмориште за главног актера, након кога он наставља своје бравуре и акробације пред задивљеним посматрачима. Свака од сентенци лакрдијаша, испрекидана "завеса" акордима, почиње увек за терцу наниже (d¹-h-g-e) симболизујући могућ "замор" актера и музичког материјала који се незадрживо устремљује ка басовској лаги, простору будућег тока у делу. Без обзира на карактер деонице, јасно је по њеном обликовању да Равел прилагођава музички израз говору и његовим флексијама. Поступни мелодијски покрети, агогичка ознака *expressif en rèsit.*, дуже ритмичке вредности, фразирање по даху, лучне контуре мелодијске линије итд. нам неодољиво сугеришу природан људски говор. Наравно да нема успешнијег начина за транспоноване људског гласа у фактуру клавирске композиције од једногласа, али Равел ту није стао са асоцијацијама. Целокупан исказ лакрдијаша интегрисан је у звучно ткиво и музички облик дела. Сличан, али драмски рескији и неупоредиво краћи, поступак уцеловљења једногласа срећемо у примеру 2ц. За разлику од претходног егземплара у коме се тематски материјал разликује од остатка композиције, излагање актера у "Ондини", његов „одговор“ није нов у садржајном смислу. „Реприза“ мотива из експозиционог сегмента (т. 11-14), изложен у левој руци – над пратњом семе језера, открива нам појединости наратива које повезују два парадигматична одсека, везу између водених вила и човека. *Très lent* ознака упућује на отезање са разрешењем које монолози иако у *pp* грубо намеће, огољен у једногласу једва приметне секвенце. Тешко је довољно нагласити са како снажним контрастом иступа наш „јунак“ имајући у виду пређашњи ток композиције. Стална „подрхтавајућа“ фактура (симбол треперења површине воде и ваздуха), раскошна пијанистичка техника којом се дочарава присуство макар још једне „руке“, егзотична хармонска решења, дијалогизирање актера у и **преко** фактуре, достигнути (ултра)климакс и реприза, све то је претходило иступу скромног, танког гласа који се крајње неочекивано појављује

попут (супра)климакса. Ширење драмског хијатуса и јесте један од примарних разлога због којих се Равел одлучио за овако радикално музичко решење.

Други очигледан повод уочавамо у наративу текстуалног предлошка. Наиме, требало је приказати човека као актера, који се од водених вила морао разликовати у једном круцијалном смислу. Вишеслојна и „жива“ (покретна) фактура тако карактеристична за свет бесмртних ондина добија свој антипод у смртном једногласу (једном животу). Разлика између мноштва и једности као да добија егзистенцијалну димензију, чији је музички одраз само рефлексивна дубинске диференције. Једна од одлика ове смртности јесте уроборична структура једногласног излагања хуманог актера, она почиње и окончава се тоном a^1 . Према нашем мишљењу овде је скривена једна суптилна алузија на истоветност рођења (почетак) и смрти (крај) као феномена људског бића. Закључујемо да без употребе једногласа композитор не би био у стању да на описани начин оствари један овако убедљив музички портрет актера из "Ондине", у његовом драмском контексту/окружењу.

Приповедајући о принцези пагода споменули смо пентатонику. Њу сматрамо следећим дијалектичким кораком у путовању кроз музичку историју са Морисом Равелом. Достигавши ступањ мелодије, самостално уобличеног музичког израза, наш замишљени генерички *homo musicus* стиже до простог лествичног низа. Тонско устројство дате композиције, правца, стила, епохе, школе и сл. често провоцира/узрокује теоријско уобличење у виду скале, лествице, агрегатног скупа, групе тонова односно специфичног система преовлађујућег у разматраном музичком материјалу. У наставку наше *promenade de l'histoire de la musique chez/avec Ravel* ми ћемо пажњу посветити двома лествичним структурама а то су пентатоника и антички/средњовековни/црквени модуси. Разлози за наш избор условљени су природом Равеловог односа према лествичним структурама. Наиме, сви они momenti који несумњиво припадају дур-молском систему западноевропске праксе тоналне (и проширено-тоналне) музике нису у овом контексту теоријски изазовни. Стратегије изласка из класичног кључа уређења лествичног поретка на супрот томе јесу проблемски отворена питања. Промене, како у односу на традицију високоуметничке праксе музике Запада тако и у односу на дела

сопственог опуса, које је композитор током времена апликовао на унутрашњи звучни свет музичког дела често су условљавале и промену лествичног основа на коме се градио мозаик сачињен од тонских рефлексива. Такође, нарочито од Светске изложбе одржане у Паризу 1889. године, Равел је, попут многих композитора своје генерације и са тла Француске Треће Републике, стекао увид у различите културе и њихове музичке изданке, махом са Истока, како далеког, средњег тако и са блиског. Елементи његовог упознавања са, за човека са Запада, увек егзотичним и мистичним *les parfumes* Истока годинама су сазревали у духу француског аутора а онда су поочели да дају плодове испољавајући се на многобројне начине на плану изражајних средстава. У овом тренутку нас ће занимати присуство и утицај пентатонике као садржинског језгра инспирације Мориса Равела.

Четири су функције у којима се употреба пентатонике у клавирској музици Равела у највећој мери исцрпљује: лествична основа, адитивна колористика, тематска функција, као и оријенталистички дијалог са Другим. Када је у питању лествична основа Равел релативно често користи различите облике скала, група тонова, интервалских сетова и сл. Податке о уделу ових структура у клавирском слогу, представљене на статистички начин, налазимо у раду Елизабет Ен Кристенсен (Elizabeth Ann Christensen). Ауторка истражује видове и употребу скала у клавирској музици Дебисија и Равела, и до наведених информација дошла је на основу репрезентативног узорка, а не читавог опуса. У сваком случају, налази анализе су парадигматични за испитивање утицаја пентатонике али и односа између двојице корифеја француске музике „краја века“. Резултате овог истраживања дајемо у наредној табели.

Табела 3 Процентуална заступљеност лествичних структура у клавирској музици Мориса Равела и Клода Дебисија (према Christensen, 1952: 69)

Врста скале	Дебиси	Равел
Артифицијелне скале	6.7%	-
Хроматске скале	6.7%	15.6%
Глисанда	7.2%	22.1%
Циганска скала	0.4%	-
Дурске скале	40.9%	26.6%
Молске скале	7.7%	8.2%
Модалне скале	7.7%	10.0%
Пентатонске скале	9.6%	7.3%
Формације налик на скале	0.9%	-
„Секундарне“ скале	0.4%	1.8%
Целостепене скале	12.5%	8.2%

И легитимичан увид у табелу 3 потврђује нашу хипотезу. Заиста, без пентатонског валера није могуће доследно и адекватно заступати и тумачити лествичну основу Равелове музике. Притом, пентатоника не припада групи централних, основних „боја“ композиторове палете. Пре би се могло тврдити да и она има за рану модерну (равеловског идиома) карактеристичну, украсну/орнаменталну функцију, излазећи из тог оквира само у ретким моментима, које ћемо и анализирати у овом сегменту расправе. Важно је и напоменути да знање о Истоку, културолошко па и оно о уметностима, долази до Запада и теоријским путем а не само чулним/искуственим као на светским изложбама. Емоционалну и спектакуларну димензију оријентализма ХИХ века убрзо смењује научни и псеудонаучни приступ Оријенту у најширем смислу. Ову чињеницу можемо доказати увидом у један важан трактат о хармонији француског аутора Пола Гилсона (Paul Gilson, 1865-1942), савременика Мориса Равела. Његов обиман

тротомни *Traité d'Harmonie* у додатку има три сегмента посвећена античким, пентатонским и оријенталним модовима/начинима, те ундецимакордима, терцдецимакордима, атоналности и политоналности. Чињеница да аутор чак и разликује типове пентатонике према народном/географском критеријуму (кинески, јапански, кореански итд.) показује нам елабориран теоријски однос разрађен у овој књизи (види Gilson, 1926). Заметак оваквог приступа може се приметити и у једном старијем извору, у коме парадигма није тако спецификована, али је кроз друкчије поделе хармонских средстава, аутор наговестио утицај других култура на развој хармоније Запада (види Reber, 1862). Занимљиво је да је Равел чак и компоновао једно дело за клавир на тему овог аутора, Анрија Ребера (Henri Reber). То је fuga у класичном ставу in F – *Fugue à quatre voix* (1900).

Адитивна колористика као појам заступа поступак којим се један део фактуре обликује према правилима која акустички профил сегмента чине независним и одвојено приметним у целини тонског слога према критеријуму „боје“. Употреба пентатонике као адитивне колористике додатно појачава двопланско устројство фактуре. Боја Истока заузима значајан део тонског пејзажа "Долине звона". Првих пет тактова чине таписерију изаткану од три слоја, а сви заједно стају у пет тонова (h, cis, e, fis и gis).

Пример 8 Огледала, "Долина звона", т. 1-5

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves: the upper staff is labeled 'm. d.' (main droite) and the lower staff is labeled 'm. l.' (main gauche). The tempo is marked 'Très lent' with a quarter note equal to 50. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system includes a circled section in the right hand with the instruction 'très doux et sans accentuation' and a circled chord in the left hand. The second system continues the piece, with a circled section in the right hand and a circled section in the left hand marked 'p un peu marqué'.

Занимљиво је да само слој поверен десној руци, у шеснаестинским групама тонова, садржи свих пет тонова пентатонске скале а један (остинатни, о коме је већ било речи) само тон *gis*. Вреди напоменути да басовски лејер представља несумњиву антиципацију теме из б сегмента композиције (т. 12) и то не само мелодијски већ и ритмички. На тај начин пентатоника је у нашем примеру функцијски имплементирана истовремено као лествична основа, адитивна колористика и тематски потенцијал дела. Као лествична основа, пентатоника је оквир у коме се крећу мелодијски и тонски потенцијали. Функција адитивне колористике остварена је у специфичној поставци фактуре која додаје или даје одговарајућу боју клавирском звуку у потребном тренутку (и у моменту репризе комада између осталог). Употреба пентатонике као „додатне боје“ показује да је Морис Равел инструментатор врхунског домета чак и када пише за један инструмент. Сав потенцијал адитивне колористике могуће је видети тек у делима за оркестар. Ипак, то питање премашује оквире нашег рада па ћемо кракове овог поступка пратити на неком адекватнијем месту. Коначно, пентатонско устројство

тематског потенцијала даје несумњиво истанчан тон карактеру целе композиције, а на првом месту актеру принцезе пагода.

Необичан и редак случај **хроматске пентатонике** можемо приметити у делу *Фасада* за два клавира. Један од фактурних слојева, у чијем се преплету гради динамика музичког процеса, и то онај којим композиција почиње изграђен је од тачно пет тонова (dis, e, f, gis и a). Иако хроматизован, слој који овај тип пентатонике није најхроматичнији у односу на све оне који ће се појавити до кулминације, али је међу најекономичнијима. Управо због тога и има специфичну функцију у овој, за Равела, атипичној музичкој композицији. Сваки од укупно шест слојева/матрица доприносе диферентношћу свеопштој нарастајућој динамици а посебност овог слоја и јесте у пентатонској боји. На тај начин посматрано, начин функционализације пентатонике у *Фасади* припада адитивној колористици. У тонској маси фактуре која гради симфонијски дубинску структуру дела, пентатоника заступа далекоисточни рафинман.

Нешто једноставнији пример налазимо у свити *Моја мајка Гушчарка* и већ много пута поменутом комаду "Царица пагода". Почетна, главна тема, она која заступа централног актера – принцезу пагода, креће искључиво по тоновима пентатонске лествице, које јој на невероватно природан и спонтан начин одговарају како акустички тако и метафорички, у смислу стварања карактера лика кога у музичком тексту денотира. Једнако редукционистичка је и ритмичко-метричка слика принцезине теме, која удваја сужење лествичне базе и доприноси оријенталном утиску. Чак и аранжман, тј. структурисање фактуре, подлеже истим принципима које пентатоника отелотворује. Ипак, у смислу поделе коју смо предложили, пример уводне теме из *Моје мајке Гушчарке* припада тематској функцији. Нешто комплекснији случај представља комбинација ове теме са простим остинатом (по облику сличном неправилном канону) која представља истовремено и логосему целе композиције. Овде не само да примећујемо тематску функцију пентатонике те чврсто упориште лествичне основе од пет тонова већ постоји интериоризовани дијалог са Другим/Истоком који Равел пројектује на наративни дијалог и на формални план композиције. Основа овог дијалога је типично модерна по својствима. За разлику од романтичара који траже истиниту

или идеализовану слику Других/Другог света, модерна свест гради/конструира сопствену слику Другог. Равел одлази и корак даље креирајући не само *même soi d'autres* већ и одраз одраженог Другог, који му је потребан ради разговора/дијалога са Истоком. Композитор сам ствара објекте сопственог интересовања, избегавајући гогеновску илузију о чистој култури Далеког истока, нетакнутим изворним људима вођеним само природним поривима и могућности спознаје таковог света од стране једног западњака. Пентатоника је у процесу дискултурације (ослобађања слике Другог приликом апропријације детаља у нови контекст) само средство асоцијације а не циљ или начин реалистичног сликања/приказивања субјеката Другог. Међутим, пентатоника није једини параметар за утврђивање учинка *un jeu avec l'Est*. Веома су значајни арабеска и тзв. метричка дисонанца па и сам ритмички план. Арабесци смо посветили посебну пажњу у сегменту дисертације који се односи на природу као темат клавирског опуса Мориса Равела, тако да ћемо овде њу користити само као додатни аргумент за присуство културе Истока као парадигме.

У овом тренутку излагања интересантнији нам је појам метричке дисонанце и његова комплексна примена на анализу музичког дела. Термин је установио Гурминдер Каур Богал (види Bhogal, 2004) у својој докторској дисертацији *Arabesque and metric dissonance in the music of Maurice Ravel (1905-1914)*. Временски оквир његове расправе упућује нас да описани поступак можемо лоцирати у Равеловим клавирским композицијама у распону од *Огледала* до *Купреновог гроба*. Појам метричке дисонанце настаје као увид у сусрет Истока и Запада, на амалгам, са једне стране еуклидовске геометрије карактеристичне за европску цивилизацију од античке Грчке преко ренесансе до минималне уметности и, са друге стране, асиметричног и мистичног, органско-самсарског Истока у многобројним варијантама. Једна важна поетичка црта равеловске музичке концепције критично зависи од предложеног амалгама – неодређеност. Осећање изненађења, оштрих прекида, монтирања, скокова, деформисања материјала и свеопште несигурности поретка водила је, у преиоду после 1945. године и до концепције отвореног дела. Равел је, међутим, желео прецизну/нотирану/записану тј. прописану неодређеност, да не кажемо симулирану несигурност. Ефекат

баханаличне игре, необуздане оргије у обиљу звука, фанатичне силовитости/деспотизма, хипнотизерства и сл. чине зачине у конструкцији Другог (за Равела Истока). Наведене поступке помаже измештање тежишта у фабриковању метро-ритмичког плана. Богал у свом раду покушава да опише методе изградње дисонантног метричког дискурса. Међутим, аутор често у утврђивању порекла арабеске (много мање се бавећи пореклом метричких деформација) углавном прати секундарне или терцијарне изворе, као што су немачки филозофски идеализам, романтичарска естетика, симболизам Поа, орнамент архитектуре *fin-de-siècle*, декоративност *art nouveau* под утицајем рококоа итд. У сваком случају ми ћемо предност дати источном пореклу арабеске, којој се у њеној оријенталној генези приписију следећи атрибути/особине/чињенице: историјска припадност Абасидском калифату (758-1258), линија, украс/орнамент, **S** крива, ванвременост (без почетка и краја, постоји само узорак – ово треба упоредити са Равеловим поетичким принципом *déjà commencé*), веза са исламом, у функцији да превари око, гротескност, израз анксиозности, фантазија, приповедање, ток, слободна игра маште, иронија, древност, апстракција, неограничена истина, егзотичност итд. Како било, Богал се, што се тиче (поближе анализираних) примера, држао свега три композиције: "Ондине", балета *Дафнис и Клое* (Daphnis et Chloé) и *Клавирског трија* (Trio pour piano, violon et violoncelle). Ипак, темељни узорци метричке дисонанце (која се може разумети и у кључу арабеског метра) могу се лоцирати у многим Равеловим клавирским делима. Најсложенији се, без сумње, налази у последњој композицији посвећеној клавиру – *Фасади*. Укрштање парадигматичних низова мелоритмичких образаца изведен механичким *grosso modo* не укида метро-ритмички плуралитет Истока који бива заступан управо овим мешањем наизглед непомирљивих сегмената музичког материјала. У примеру у коме је приказан само један такт овог дела уочавамо шест компактних елемената поређаних на партитурном *timeline*-у тако да се њихови почети и крајеви врло ретко поклапају.

Пример 9 Равелијански метро-ритмички галиматијас у *Фасади* – симултана вертикална полиметрија и полиритмија, т. 9

„Понекад ритмичка слобода и комплексност постају тако велике да изгледа да нестају све поделе и нагласци“ (Jankélévitch, 1959: 99). Све заједно, у извођењу дела, тешко је у перцепцији постићи интегрализам карактеристичан за предмодерну музику. Или се опажа свака деоница понаособ (или само неке од њих сепаратно) или имамо утисак намерно дефрагментисане какофоније. Чини се као да се фактура састоји од елемената који се не могу сјединити у целовиту звучну масу. Да ли се овде суочавамо са једним специфичним обликом музичког либерализма, слободе која не само што заступа различите субјекте, већ и њихове гласове не стапа у општи шум или било какво сагласје? Метро-ритмичка комплексност и тонска самосталност слојева који творе Равелов последњи рад писан за клавирски медиј више нас подсећа на укус Истока, његове ансамбле који се често формирају на први поглед „случајно“ и где не постоје стриктно записане деонице већ „начини“. Модерна верзија једног таквог састава на начин на који га је видео Равел стала је у два клавира и пет руку, што је за вештог аутора био довољан извођачки потенцијал за достизање егзотичне мистике Истока у „фабричкој“ механици Запада. „Метричка наслојавања која представљају прави **ритмички контрапункт** (болдовао И.Р.) понекад омогућавају ужасне испреплетаности, за Равела, као што је волео арзу (ненаглашени тактов део – додао И.Р.) тако је волео и једначење троделног и дводелног такта“ (Jankélévitch, 1959: 100). Према Јанкелевичевом мишљењу порекло описаних поступака не потиче из уметности и њене

артифицијелне креативности. „Равелова полиритмија није ништа друго него скрупулозна верност природи“ (Jankélévitch, 1959: 98). Близкост са природом и њеним процесима јача је у источним (зато и често сматраним заосталим, неразвијеним и примитивним) него у западним културама, које пре теже стварању „новог света“, независног од самовоље Природе или Бога. У одабраном сегменту који смо анализирали чини се да долази до оригиналног стапања механике окцидента и спиралности оријента, у коме незаобилазну функцију обављају како пентатоника тако и (арабескна) метро-ритмичка дисонанца, обиљем „неправилних“ и слободних поступака.

У наставку нашег путовања напустићемо Исток (многе пределе из различитих делова света које се појављују изван клавирске музике нећемо нажалост ни посетити – Израел, Шпанију, Амерички континент, Црни континент, Мадагаскар, Русију, Арабију, просторе индијских номада – Цигана итд.) и наставити са музичком историјом, у чијој нас хронологији сада очекује хеленско (грчко)-римски тј. антички период. Модално мишљење, тј. различите врсте модуса (грчких/црквених/средњовековних/грегоријанских) у употреби су, све до појаве стабилне тоналности, скоро два миленијума. Иако је начин примене модуса, и у сфери теорије и у практичној (како профаној тако и духовној области) области, различит када су у питању античка Грчка, Римско царство и средњовековна Европа, ипак је степен сличности између лествичних основа довољно висок да дозволи универзалне премисе. Вера у терапијску моћ одређених модуса у хеленистичко доба, поверење у специфичан карактер модуса подобан за ратничку музику и тријумфалне свечаности у Риму као и подређеност модуса устројству црквених служби јесу веома различите друштвено-политичко-верске функције проистекле из историјског контекста. Међутим, „укус“ и препознатљив тонски призивак датог модуса у времену Равеловог живота није изгубио на дистинктивности (нарочито у контексту вечито прошириване тоналности хипертрофираног израза позног романтизма). Француски композитор знао је да искористи чињеницу дуге одрживости овог музичког кода.

Шта је привукло Равела модусима? Наравно, то су биле сопствене композиционе потребе. Устројство модуса је такво да тетраордална структура

омогућава релативно једноставно комбиновање доње и горње групе, чиме као да се прави мост са два излазна крака, што опет омогућава композитору да манипулише, између осталог и тоналним правцем дела. То је онај поетички поступак који Јанкелевич описује као оклевање и неизвесност. „Заправо, Равел није ни у молу ни у дуру; Сатијев пример је на њега више утицао него откривање античке монодије, јер га (Равела, примедба И.Р.) тешко можемо сматрати музичким археологом; обнова грегоријанских модуса заправо је омаловажила академски дур-мол поларитет“ (Jankélévitch, 1959: 106-107). Подударност тонова која постоји између паралелних тоналитета може омогућити ефекат који ће асоцирати на модусе, било у мелодијском било у храмонском смислу. „Равелова употреба мелодије најчешће залази у област дорског и фригијског модуса са наглашеном склоношћу према првопоменутом“ (Christensen, 1952: 54). И по овом питању изгледа да је тешко избећи поређење са Дебисијем. „Дебиси пише углавном у целостепеној скали, док Равел користи дорски, хиподорски а чак и фригијски модус“ (Goss, 1940: 95). Модални начин мишљења, праћен употребом одређеног модуса или хармонског обрта, може се уочити већ у првој Равеловој композицији за клавир, *Гротескној серенади*. Пример који смо одабрали приказује мелодијско кретање ка финалису са природним седмим ступњем праћено одговарајућом каденцом V^o7-I у фригијском модусу.

Пример 10 *Гротескна серенада*, т. 63-64 – Модална каденца



Треба напоменути да је за једну овако нетипичну каденциону формулу, некарактеритичну за дело у целини, Равел одабрао још необичнији положај акорда петог ступња – терцквартакорд. Истовремено, приказани сегмент *Гротескне*

серенаде је антиципација каденционог обрта препознатљивог за Павану за преминулу инфанткињу.

Пример 11 Павана за преминулу инфанткињу, т. 10-12

Хармонизација није идентична као у претходном примеру. Међутим, општи модални завршетак фразе и кретање гласова у тонском слогу свакако јесте сличан. За разлику од *Гротескне серенаде*, *Павана за преминулу инфанткињу* протиче у повученом музичком току, лишеном у највећој мери снажних гравитационих сила тоналне структурисаности. Као замену за тензију доминантно-тоничних односа Равел је понудио често амбивалентне релације између акорада модалне провенијенције. Уз то, често су у питању септакорди и нонакорди који додатно појачавају утисак једначења свих тонова у лествици, без давања примата тежишним ступњевима.

Пример 12 Антички менует, т. 50-53

Атмосфера аналогна описаној у два претходна примера може се лоцирати и у *Античком менуету*, где такође постоји карактеристичан помак велике секунде у мелодијској деоници али је хармонизација још једном оригинална. Модални утисак преовлађује у завршној каденци ове композиције пред менуетски трио. Спајање модалних поставки са другим принципима уређења тонског система карактеристично је за *Сонатину*. На пример, крај другог става (заснован на мотиву први пут употребљеном у такту 33) показује Равелов одабир лидијског модуса у мелодијској деоници као музичког материјала којим се дело окончава.

Пример 13 *Сонатина*, II став, т. 91-94



Лидијски модус и чешће него што се то може приметити једноставном анализом заузима место у ткању фактуре. За Равела иначе класични пасаж, арпеђа и глисанда у наредном примеру заступани су лидијском „бојом“ секвенце у деоници десне руке. Клавирски пасаж је тим занимљивији што се појављује у сред шпанске/андалузијске/баскијске атмосфере комада "Алборада дел грациосо" из *Огледала*.

Пример 14 Огледала, "Алборада дел грациосо", т. 44



Свита *Купренов гроб* пружа неколико примера за употребу дорског модуса. Омаж пострадалим пријатељима у Првом светском рату истовремено је и сведочанство као и узорни егземплар о Равеловом уобичајеном претварању молске лествице у дорски модус. Алтернирање паралелних тоналитета често има сличан ефекат. "Прелид" (Prélude) из *Купреновог гроба* није једноставно ситуирати. Има аргумената колико за е-мол толико и за Ге-дур. У том смислу посматран овај уводни став из свите поприма обресе дорског модуса *in E*. Тонско уређење "Токате" из истог дела суочава нас са идентичним проблемом и његовим потенцијалним модалним разрешењем. Можда би најисправније било схватити Равелово меандрирање као **флуидну тоналност** која подразумева различите односе између истог сета тонова (дурске, молске и модалне релације). Упућујемо читаоца да се у наш предлог увери анализом трећег валцера из *Отмених и сентименталних валцера*. Микро-промене и нешто крупније метаморфозе тонског устројства које Равел мајсторски смењује усред плесне атмосфере маскира правилни „вртешка“ такт који нам не допушта да „изађемо“ из карусела. Слушалац, ухваћен у мрежу веселе игранке, теже опажа тонску путању коју Равел исписује по координатама „текућег“ музичког простора (*in G*, *in E*, дорски модус). Кретање по „белим диркама“ које је карактеристично за *Моју мајку Гушчарку* доноси нам прегршт примера за јонски модус, еолски модус, дорски модус, Це-дур, а-мол који се нижу у већим или мањим сегментима. Модално мишљење никада не напушта Равелов тонски хоризонт.

Средњи век нећемо напустити макар за још који тренутак. Обратићемо се првим случајевима вишегласја на Западу. Принцип органума као двогласа у коме се

пратња, у раним примерима, прилагођава дисканту има своје одјеке у Равеловој клавирској музици. Рефлексије органума нису само теоријске већ и акустичке, самосталне или уклопљене у фактуру. Најочигледнији пример представља први такт "Уласка звона" из *Места за ухо*.

Пример 15 *Места за ухо*, "Улазак звона", т. 1

Allègrement

PIANO
1

ff *très marqué*

Апстрахујемо ли деоницу леве руке која ионако само удваја дискант (у терминологији средњевековног органума) добијамо слику раног органума *par excellence*. И у перцептивно и у акустичком погледу примат несумњиво бива дат водећем гласу, чије је удвајање изведено интервалом кварте (која се јавља и у сопственом обртају као квинта). Без обрзира на то што се сегмент који смо описали у каснијем току композиције улива у шире ткиво музичке фактуре са циљем приказивања/евоцирања звука звона (још једна асоцијација у ланцу – црквено звоно, органум, средњи век), он ипак задржава сопствени сонични квалитет. Развијенији облик органума, са слободнијим кретањем пратећег гласа и његовим сложенијим профилем, у коме се појављује полифони двоглас препознајемо у "Павани за успавану лепотицу" из *Моје мајке Гушчарке*.

Пример 16 *Моја мајка Гушчарка*, "Павана за успавану лепотицу", т. 1-3



Модификација принципа органума открива се у интервалском односу терца/секста између гласова који није типичан за овај облик вишегласја. Међутим, у свим осталим аспектима, пре свега у фактурном профилу, једноставно је лоцирати историјску генезу. Узрок употребе двогласа или реалног двогласа у свити *Моја мајка Гушчарка* лежи, на првом месту, у намени композиције. Дечји свет бајке одражен је у тонском слогу средњовековног, митског порекла као једне од фаза у развоју мисли културе Запада. Равел је одабрао адекватан музички облик/технику и одговарајући тонски систем (поред дур-мол система и модалност) у настојању да слушаоцу приближи звучни одраз света бајки Шарла Пероа (Charles Perrault). Имајући у виду да и модуси и органум имају најширу примену у црквеној музици, постаје нам јаснија и незобилазна морална порука коју приче мајке гушчарке преносе најмлађима.

Улазећи у доба ренесансе, „новог доба“ и „новог света“ Западне културе на темељима обнове златних античких времена, сусрећемо се са мадригалом. Иако припада вокалној музици, која у великој мери зависи и од текста, мадригал XVI века има неке карактеристике које га чине упоредивим са Равеловом музиком. За разлику од свог старијег претходника, текст ренесансног мадригала није хомогеног порекла, састоји из више различитих извора, мозаичан је. Самим тим, његова структура је прозодичнија, рапсодичнија и прокомпонованија него сви дотадашњи развијени музички облици. Такође, он је често петогласан, иако не у реалном поретку фактуре и не константно. Мадригал је слободна форма, флуидног фактурног опсега настала под утицајем хетерогеног текстуалног предлошка. Многе од наведених особина препознајемо у Равеловом клавирском слогу и маниру.

Широк опсег и растресита фактурна слика, симулирање антифоналног хорског дијалога и релативно честа употреба пауза које можемо приметити у *Античком мениету* умногоме имају мадригалски призвук.

Пример 17 *Антички мениет*, т. 18-25

Важна веза Равела са ренесансом односи се и на павану, варијацију као и на саму чињеницу осамостаљења инструменталне музике, која је омогућила и потоњи развој музике за инструменте са диркама и касније клавирске музике. Равел је написао две паване за клавир. *Павана за преминулу инфанткињу* и *Павана за успавану лепотицу* се уклапају у карактерну слику овог плеса који потиче из Падове. Мирна, лагана, течна и умерена игра предвиђена за процесције пронашла је у двома Равеловим музичким сликама модерни пандан. Комад из *Моје мајке Гушчарке* који се ослања на причу трновој ружици потребовао је оквир за приказивање сањиве атмосфере у којој време проводи жена племенитог порекла, чекајући оживљујући пољубац. Обе паване конотирају, измеђе осталог, и специфичну представу о жени *art nouveau* периода. Она је истовремено рањива, бајковита, *femme fatale* и онострана. Отмени и лагани кораци лепотице упућене ка месту починка приказани су поступним покретом у таласима, у темпу корачнице. *Павана за успавану лепотицу* као да представља испраћај на починак. За разлику од

ње, *Павана за преминулу инфанткињу* јесте *postmortem* музика намештаја, музика уприличена за бдење над одром упокојене племкиње. Спокојна, узвишена, поносна кантилена промиче кроз статични аранжман у неколико епизода, тематски сродних, као да приповедају о животу покојне личности. Дух помирености и мира испуњава сваки такт ове дворске паване. Ренесансне асоцијације се настављају, поред осталих, и у овој композицији. Наиме, иако је варијациони принцип вероватно настао много раније од XVI века, тек у ренесанси он добија сопствене појавне облике, у целини засноване на варирању, и то најчешће у форми теме са варијацијама. Управо се *Павана за преминулу инфанткињу* може сматрати једином Равеловом композицијом за клавир утемељеном на варијационом принципу. У формалном погледу, павана посвећена племкињи припада типу орнаменталних варијација, унутар оквира троделне песме. Тема са варијацијама као облик метафорички указује на идеју јединства и целовитости, проистицања из једног. Имајући у виду хуманистички идеализам ренесансе која у центар света ставља човека као меру ствари, пропагирајући својеврсни антропоцентризам, можемо разумети тему као денотираног актера-племкињу а варијације као стално променљиве животне околности кроз које је пролазила, увек као једна иста личност. На сусрету стабилног и кинетичког поретка се и заснива динамика музичког тока, биографски наратив једне младе особе са двора.

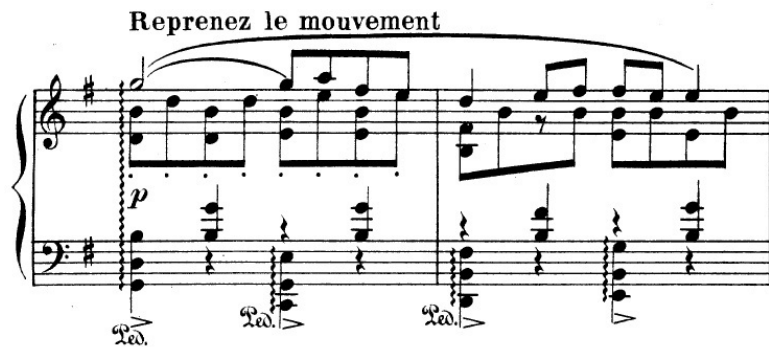
Пример 18 *Павана за преминулу инфанткињу* – тема, т. 1-2

Assez doux, mais d'une sonorité large ♩ = 80.

PIANO.

The musical score shows the first two measures of the piece. The right hand (treble clef) plays a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a final half note G5. The left hand (bass clef) plays a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, and a final half note G1. The piece is in G major and 3/4 time.

Пример 19 Павана за преминулу инфанткињу – прва варијација, т. 28-29



Пример 20 Павана за преминулу инфанткињу – друга варијација, т. 60-61

За разлику од ренесансних, барокних или варијација у доба класицизма које су садржале већи број сегмената у којима се приказивала вештина композитора у варирању тематског материјала, Равел се одлучио за свега две варијације и то основног, орнаменталног типа. Не мењајући тему, тонални план, хармонизацију, па ни метро-ритмичко језгро дела, аутор се одлучио једино за благу динамизацију и градацију која као да нам сведочи о усложњавању животних захтева са којима се племкиња суочавала. Фактура је постала гушћа а употреба шеснаестина у последњој варијацији је допринела утиску интензивирања драме. Дебисијевски маестозни акордизовани крај композиције ставља аполошки печат на *curriculum vitae* уважене персоне. Елементе варијационог рада на темељној теми можемо лоцирати и у *Игри воде* и "Вешалима" из *Гаспара ноћи*.

На крају овог сегмента рада додајемо још једну референцу на XVI век. Наиме, компонујући *Гротескну серенаду* Равел успоставља дијакхронијски однос

према овом формално хетерогеном феномену (назив за сценску поставку – песма под балконом, музички жанр, облик, вишеставачна пригодна композиција, збирка композиција итд.). Структура *Гротескне серенаде* упућује нас на неке паралеле са класичном серенадом. Мандолина/лаута/гитара или неки сличан инструмент као да бива апострофиран реским и одсечним акордима и тремолом у уводу (т. 1-14) који припрема глас удварача (т. 15-...). Деформисани музички ток, хроматизација тоналног и хармонског плана и изломљена мелодијска линија јасно асоцирају гротескни карактер композиције.

Барок нам, у пресеку са Равеловом клавирском музиком, у наратив уноси четири нова елемента: фугу, токату, оперу и свиту. У одређеном смислу, у свити *Купренов гроб* скупљени су сви наведени појмови осим опере. Равелова свита представља креативан спој макар три мање целине: пар прелудијум и фуга (изузетно чест у XVII и XVIII веку), плесна свита (форлан, ригодон и менует) и виртуозна токата као финале. Барокна свита је била карактеристична према одабиру неколико плесних облика распоређених према принципу контраста. Равел задржава тај концепт додајући му уводни став, фугу и токату. Узет у целини, свитни комплекс оригиналног изгледа и устројства, јесте показатељ Равеловог луцидног односа према прошлости и вештине преображаја њених делова у иновативни *produit de valeur*. Наравно, и сам назив дела, у коме се појављује име Франсоа Купрен, јесте референца ка барокној епохи и омаж великом француском композитору.

Зашто се свита зове *Купренов гроб*? А не Купренова шкриња или Купренов ковчежић, на пример? Гроб, како сама реч каже, се односи на радњу гребања, односно копања по земљи да би се направила рака у коју се похрањује (сахрана) оно што треба сачувати (сахранити на црквенословенском значи сачувати), оно што преостаје после смрти. Дакле, оно што је битно за Купреново завештање налази се у његовом музичком гробу који, као захвални потомак, подиже Морис Равел.²⁰

²⁰ Треба указати на још једно значење појма *tombeau* када је у питању његово контекстуално поље али и трансисторијска функција у Равеловом опусу. Наиме, реч *tombeau* у смислу музичког појма први пут се употребљава у XVI веку и то за одређену врсту поезије писане наменски као меморабиле тј. у знак сећања на преминулу особу. Тек средином XVII века термин постаје карактеристичан за инструменталну музику (харпсикорд, лауту и виолу). Равел је један од

Такође, избор менуета и ригодона као француских плесова указује на тежњу ка обнови *Art gaélique*. Форлан и токата нам показују да је Равел више ценио италијанске „старе“ мајсторе, док су прелудијум и fuga више универзални него национални музички формати. Посматрајући свиту у целини, она показује један Равелов идеолошки постулат, нарочито на то упућује изостанак немачког, да не кажемо франачког, елемента.

„Уметник би требало да буде интернационалиста када су у питању његови естетски судови и процене али непоправљиво националан када се уђе у област креативне уметности.“ (Mawer, 2000: 7)

Купреновски клавсенистички манир и дух присутнији је у самој музичкој материји него у називима ставова, именима плесова или самом макро-формалном решењу свите. Фразирање и одабир специфичних ритмичких формула јесу међу најважнијим додирним тачкама између Равела и Купрена. Такође, размишљање у оквирима карактерног комада одликује оба музичка ума.

Пример 21 1a *Pièces de clavecin*, "La fringante", F. Couperin, т. 1-3



16 Купренов гроб, "Форлан", Равел, т. 1-4



неколицине француских композитора који у XX веку преко институције *tombeau* успостављају нарочит однос поштовања према музичкој прошлости Француске (упор. Stranger, 2016: 30).

Пажљивим поређењем могу се уочити бројне сличности. Кључне разлике односе се пре свега на оригиналније Равелово уређење фактуре које подразумева разлику између сопранске и басовске регије као и хармонски неупоредиво богатији музички језик, што је и природно за рану музичку модерну. Некада су сличности у фактури и техници рада са материјалом веома слични иако карактер композиција није идентичан као што је случај у следећем примеру.

Пример 22 *1a Pièces de clavecin, "La bersan", F. Couperin, т. 1-4*



16 *Купренов гроб, "Прелид", Равел, т. 1-4*



Прелудијум, fuga и токата из свите *Купренов гроб* су изведени са таквом техничком и формалном перфекцијом да их се не би постидео ни сам Јохан

Себастијан Бах.²¹ Формална прецизност, поштовање канона, неупадљива тематика прелудијума, одржавање константности у музичком току, лакоћа покретања гласова у вишегласном ставу, виртуозност токате, стална активност хармонског ритма, оригинално спајање хроматике и дијатонике, честа полифонска решења (не само у фуџи) и томе слично, само су нека од карактеристичних обележја ових традиционалних музичких облика у Равеловој оптици. Фуџа која садржи формалне (експозиција, развојни део и реприза), структурне (пропоста, респоста), тематске (субјекат, контрасубјекат) и техничке (стрета, имитације, полифони третман свих деоница) особине класичне полифоне композиције, у Равеловој примени, односно у његовом виђењу, има и освежења (хијерархијска игра примата између субјекта и контрасубјекта²², слободнији третман дисонанци, разноврснији хармонски план итд.) која је чине „деликатним бадинажом“ (Jankélévitch, 1959: 56).

Токатни *toucher* којим се финализује свита *Купренов гроб* обрушава се на свест публике припремљене (менуетом) за *attaque*. Равелова токата врхуни сав музички капитал стечен претходним током свите. Фуриозна токата уноси извесну промену у технику свирања захтевајући од извођача посебан додир (тоццаре) клавирских дирки. Равел није изненада ступио у нову парадигму. Свежи *toucher*, каскадна фактура, захуктали музички ток, бравуре по целом обиму клавијатуре, репетитивни мотиви итд. су само неки од елемената претходно провежбани у виду музичких студија/етида у *Игри воде*, трећем ставу *Сонатине*, "Барци на океану" (*Une barque sur l'océan*), "Алборади дел грациосо" и *Гаспару ноћи*. Међутим, као и увек, *artefact parfait de Ravel* садржи неопходан степен оригиналности и иновативних техничких решења. Једно од њих јесте и имплементација лирских тема у токатну фактуру и обликотворни поредак без приметног заостајања у замаху темпа.

²¹ Равелов *Прелид* из 1913. године осим етимологије наслова нема значајнијих веза са бароком.

²² Јанкелевич чак сматра да је контрасубјект прави субјект фуџе из *Купреновог гроба* (упор. Jankélévitch 1959, 115).

Пример 23 Купренов гроб, "Токата", т. 57-60



Још једном на делу, у функцији издвајања мелодије у фактури поступком сличним скривеном двогласу, видимо Равелов вишеплански поредак фактуре. Токатни погонски ток резервисан је за леву руку, која одржава ток са претходним кинетичким потенцијалом. У средини фактуре је пратња у форми разложених акорада која се преклапа на кључним тачкама са мелодијском деоницом у дисканту, која формира трећи план/слој у овој микро-наративној минијатури Мориса Равела. Наредни пример који наводимо је технички једноставнији али симболички богатији. Циљ поступка остаје исти – усред механичности, ратничке покретљивости дати *souffle calme*.

Пример 24 Купренов гроб, "Токата", т. 95-114

The image shows a musical score for a piece titled "Токата" (Toccata) by Camille Saint-Saëns, specifically measures 95-114. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system is marked *pp expressif* and the second system is marked *pp*. Several notes in the bass line of the first system and the treble line of the second and third systems are circled in red. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Рана модерна у музици донела је много нових елемената у музички језик и израз, а пре свега је најављена појавом композитора сложене свести, аутора који нису статични већ динамички субјекти. Такође, спојити противречности у игри опкладе није могло бити изазовније него у форми токате, жанра који захтева додир, контакт, чврстину израза, чак и извесну грубост. А онда, *moment exceptionell*, челични поредак расточен етеричном, нежном, једва опипљивом темом, формираном од тонова који се изводе левом (мање покретљивом и мање еластичном) руком. Истински равеловски доживљај. На све описано додајте и таласасту пратњу која кружи кроз неколико октава, која као да симболизује ранији „импресионистички период“ и њене водене парадигме - Ондине. Кроз те таласе (који ритмички остају токатни), карактерно „премазане“ осећањем природног

покрета/протока воде, „пробија се“ поменута тема, која као да не долази од окружујуће пратње већ се појављује *ex nihilo*. Равел као декадентни мађионичар пред нама изводи вештину немогућег са лакоћом лакрдијаша/шарлатана. Симултаност неспојивих појава у музичком делу и феномен стваралачке свесности способне за произвођење истовремених диференција јесу аналогни *occurrence*.

Како било, на исти начин на који уметник мења/усавршава сопствену свест као део унутрашњег бића тако и поетички постулати добијају на значају у интериорним сферама музичког дела. Промена се одвија **унутар** а не изван. Посматрајући искључиво материјалне трагове, музички облик, формални план, тематику и друге симптоме опипљивог карактера нећемо схватити степен унапређења и развоја ране модерне у музичкој уметности. Равелова токата јесте један изузетан пример стапања традиционалног и савременог. Уопште узев француском композитору није страно сједињавање начелних супротности: дур/мол, тонално/модално, консонанца/дисонанца, почетак/крај, француски/шпански (швајцарски/баскијски) идентитет, догма/иронија, перфекција/дечја игра, машина/природни ток, лик/маска, Запад/Исток, комедија/трагедија, историја/мит, плес/статичност, остинато/пасаж, полифонија/хармонија итд. Равелов музички театар заснован је на сценарију **превладовања противречности**. У тим музичко-позоришним наративима актери често сарађују и онда када су на супротним странама (Ондина/човек, лепотица/звер, обешеник/целат, давленик/море). Преображај утисака под којима Равел ствара, а који су често став који аутор има према датом стилу, жанру, појави, техници или композитору, одвија се на плану хармонског језика, метро-ритмичког плана и фактуре. Када су у питању парадигме класицизма (соната, сонатни облик, сонатни циклус, квадратне структуре, менует, Хајдн, Моцарт) Морис Равел најпажљивије апликује танане интервенције у ткиву дела које откривају путника кроз музеј музичке историје. Маска коју композитор носи у *Античком менуету*, *Сонатини*, *Менуету у цис-молу*, *Менуету на Хајдново име*, свити *Моја мајка Гушчарка* и "Менуету" из *Купреновог гроба* као да најлакше пристаје облику Равеловог лика. Објективираност и уздржаност, недостатак емоционалног и драмског набоја, одсуство техничке и симболичке виртуозности показују нам једну другу страну композиторове стваралачке личности.

Напомињемо да је Равел управо Моцарта сматрао својим најзначајнијим узором. Међутим, не у стилском, техничком, тематском или неком другом смислу, већ у погледу лакоће и природности стварања. Вредно дивљења је само креирање које се одвија спонтаним/природним а не артифицијелним путем. У чему се састоји критеријум провере ако не у чулима и осећањима, најближим природи.

„Права уметност, понављам, не треба да буде препозната дефиницијама, или откривена анализом: ми чулима препознајемо њене манифестације и ми осећамо њено присуство: друкчије се не може разумети.“ (Orenstein, 1990: 47)

У овом Равеловом исказу, из говора одржаног на *Rice Institute Lectureship in Music* у Хјустону 1928. године, налазе се не само поетички прерогативи, теоријски фундаменти и филозофски манифест већ и једна херменеутичка опаска. Помињање разумевања, иако на крају сентенце, није случајно јер је у најтешњој вези са чулним и емотивним доживљајем. Ум са појачаном истанчаношћу и осетљивошћу и проширеном свешћу о свету истовремено је и извор идеја које се манифестују чулима и фабрика за прераду утисака који долазе из спољашњег али и унутрашњег света.

Део Равеловог ума који је рационалнији и технички фокусиранији налази простор за израз управо у секторима које често препознајемо као класицистичке аксиолошке парадигме. Склоност ка техничкој перфекцији, формалној прецизности, симетрији на микро и макро плану одражавају се на манифестном нивоу многих Равелових дела. Квалитет више који одређене композиције приближава поређењу са класицизмом јесте музички објективизам и извесна уздржаност израза. Такође, у неким случајевима уочава се и тематска или фактурна сродност са, за бечке класичаре, типичним обрасцима XVIII века. Вероватно најрепрезентативнији сегмент равеловског класицизма налазимо у трију (композитор га тако не назива иако овај музички део форме одговара одсеку Б менуета) *Античког менуета*.

Пример 25 Антички менует, т. 54-56



Према традиционалној схеми обликотворних процеса, трио обично доноси не само формални пресек и контраст већ и тематски. И заиста, упоређујући садржај почетног А сегмента *Античког менуета* са отменом и лаганом тематиком трија, кантиленом у дуету сопрана и баса, уочавамо јасну разлику. Чак се и ритмичке вредности укрупњавају, јер за разлику од првог дела композиције у којој се јасно одржава доминација шеснаестинских вредности (иако је почетак дела у равеловском маниру „померен“) сада преовлађује употреба четвртина и осмина. Ипак, важније је истаћи највећу од свих разлика а она се односи на преображај карактера. У перцептивном погледу, а без познавања целине композиције, трио би се могао сматрати засебном композицијом. Везивно ткиво у виду тона *cis* који претрајава каденцу примарног дела облика природно се улива у ново тонално и фактурно ткиво, одузимајући нам тиме један важан аргумент у гледању на трио као самосталну целину. Ипак, ако се вратимо на музички карактер контрастног одсека, увиђамо да нас ток дела води у сасвим друкчију сферу од дотадашње. О једном од Равелових омиљених поступака, *moment exceptionell*, говорићемо на другом месту детаљније. Прелаз са А на Б, и сам почетак Б дела трија јесу добар кандидат за пример овог поетичког захвата француског аутора. Класицистички манир квадратне синтаксе у трију је сасвим очуван (8 у D.C. и 8+8), као и фактурно устројство у првом делу Б одсека *Античког менуета*. Међутим, већ у другом делу Б одсека, тј. трија, Равел почиње да експериментише са контрастним материјал у акустичком смислу, дајући сасвим друкчију перспективу и хоризонт акордици. Како било, менует као облик Равел је пласирао као темељни музички облик још четири пута: као други став *Сонатине*, *Менует у цис-молу*, *Менует на Хајдново*

име и као пети став свите *Купренов гроб*. Већ из саме учесталости појављивања у опусу можемо закључити да је Равел свакако имао склоности према менуету као парадигми „прошних времена“. То нам указује не само на тежњу ка давању омажа музичкој историји и француским клавсенистима већ и музичкој борби за француски музички национализам и *Art gaélique*. У менуету се све поменуто среће са Јозефом Хајдном у *Менуету на Хајдново име*.

Пример 26 *Менует на Хајдново име*, т. 1-4

За разлику од већине Равелових композиција, у овом случају добијамо музички траг/музичку легенду на месту за ознаку темпа или мота, са виолинским кључем на оба краја нотног система, чиме се алудира и на тему у инверзији, која се и појављује у том облику у једном сегменту дела. Загонетка/игра са именом великог композитора стилски је ближа бароку (музички симболизам, значење бројева, b-a-c-h тема) но Равел је са лакоћом уклапа у сопствено музичко виђење класицизма а нарочито Хајднове музике. Као и обично, *piège à musique* не заобилази ни ову композицију. Француски мајстор прерушавања вешто алтернира једну музичку ситуацију на два фрактала: задржица класицизма може се разумети и као септакорд или нонакорд XX века. Као и у многим другим приликама, хармонија је главно Равелово средство обмане/двосмислености. Први акорд у делу, над којим се уздиже тон Н из комбинације/шифре H-A-Y-D-N, у први план ставља управо поменуту дилему, која траје све до последњег такта и „чистог“ Ге-дур акорда. *Менует на Хајдново име* је кратки, сажети, карактерни комад, омиљени Равелов музички формат, који личи на музичку разгледницу или на мелодију са музичке кутије са суптилним нијансама новог века које само додају „узвишеној“

дражи класицизма свежу мирисну ноту. Чулним надражајима из класицистичке баште XVIII века ту није крај. У "Менуету" из *Купреновог гроба* Равел као централни део компонује *musette*.

Слика 6 *Гаспар де Гидан свира musette de cour*, Hyacinthe Rigaud, 1738.
(Musée Granet, Aix-en-Provence, Француска)



Музета која представља, у структурном погледу, замену за трио између осталог асоцира нас на једну врсту гајди, француског порекла, коришћених на двору. Равел нас у "Менуету" из *Купреновог гроба* води кроз неколико дворских просторија и салона где аристократија проводи своје време. Као у каквом „субјективцу“ (филмском кадру снимљеном из првог лица) промичу епизоде наше шетње кроз *fêtes galantes* свет где је једна од секвенци музика *musette de cour*. Графички запис у

партитури на загонетан начин симболизује кретање (ваздуха у меху гајди) у музици овог инструмента.

Пример 27 Купренов гроб, "Менует", т. 65-80

Регистар и фактура у овом примеру евидентно су прилагођени особинама дувачких инструмената у класицистичком третману. Као да музета имитира/заменеује један мањи дувачки ансамбл, форсирајући тонски слог изграђен искључиво од симултане акордике. Занимљиво је да управо менует, други став, из *Сонатине* најмање асоцира на класицистички проседе. Међутим, управо је *Сонатина* једина Равелова композиција, уз евентуално *Гаспара ноћи* али не у првом плану, компонована као сонатни циклус. Сонатни принцип се може идентификовати у многим Равеловим делима за клавир. Ипак, у целини остварени сонатни циклус, и то троставачни, егзистира само у овом остварењу често навођеном у литератури као пример неокласицизма. Вибрантни "Modéré", који у циклусу има функцију сонатног аллегра, у свим аспектима осим формалних/структурни/обликотворних одудара од класицистичке естетике. *Mutatis mutandis*, менует као лагани став циклуса осим назива и метрике мало шта повезује са добом бечких класичара. И коначно, као допуна циклуса, финални "Animé" има сличности са виртуозним завршним ставовима соната. Међутим, бројни поетички поступци (хармонски план, „импресионистичка“ фактура, метро-ритмичко дисонирање /сукоб триола и шеснаестинских група и друго/, модерна пијанистичка техника итд.) се стилски не уклапају у класицизам чак ни у неком одраженом виду. Свакако треба

констатовати да је класицизам као појава за Равела имао несумњив значај у смислу извора инспирације, која је за резултат у коначном имала модерни објективирани одзив пун симетрије и уравнотеженог израза – показатељ владања композитора над музичким силама – аналогно превласти разума над страстима у добу просветитељства.

Клавирска програмска/карактерна минијатура је прва асоцијација на романтичарски дух када се разматра музички свет Мориса Равела. Овде се формира још једна метадисциплинарна веза између сликарства и музике. Наиме, као што је минијатура претежни формат импресиониста, јер верније одражава реалност у тиска тренутка, тако је и музички карактерни комад (тј. клавирска минијатура) адекватан формални оквир равеловске естетике *cosmos dans la coquille*. Вратимо ли се у доба раног романтизма лако ћемо уочити дијахронијску антиципацију овог феномена: *Музички моменти* (Moments musicaux) Шуберта, *Позив на плес* (Aufforderung zum Tanz) Вебера (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber), Шуманови *Лептири* (Papillons), *Карневал* (Carnaval), *Плесови Давидових савезника* (Davidsbündlertänze), *Фантастични комади* (Fantasiestücke), *Шумски призори* (Waldszenen) и *Дечји призори* (Kinderszenen), Менделсонове *Песме без речи* (Lieder ohne Worte), Шопенови (Frédéric François Chopin) плесови за клавир и *Године ходочашћа* (Années de pèlerinage), прва и друга свеска, Франца Листа. Интензивност емоционалног набоја и програмски план често обликују манифестни изглед романтичарске минијатуре. Климактични моменти херојског заноса уметника ни на клавиру не могу да потрају. Отуда клавирске слике мањег формата у романтизму. Разлог Равелове компримације музичког простора и времена лежи у комплексној синтези коју уметник *fin-de-siècle*-а лакше реализује *à un moment donné*. Нетерогени вишеслојни самосвесни комплекс ране модерне осетљив и за најмање титраје прошлости и садашњости у свом креативном исходу често производи упечатљиве тренутке закључане на сажетом али уобличеном пољу манифестовања.

Једна важна поетичка категорија омиљена француском *petit bateau* потиче из епохе романтизма – приповедање и то на начин романа. Прича као развијени наратив са актерима јесте чест метод (де)композиције у клавирској музици Равела. У извесном смислу ако посматрамо читав његов опус посвећен клавиру као

инструменту видећемо да га одликује разноврсна група актера (попут каквог пантеона божанстава): Гротескни удварач из Серенаде, Плесач хабанере, Звонар, Преминула племкиња, Дављеник, Лакрдијаш, Ондина, Обешеник, Патуљак, Смрт, Успавана лепотица, Тома палчић, Принцеза пагода, Лепотица, Звер, Хајдн, Бородин и Шабрије. Сви они као да формирају поворку сличну карневалу, који у Равеловом маниру захтева појмовну промену у правцу процесције духа – *L'esprival*. Актера овог необичног *promenade sur l'esprit* манифестују се пред посматрачима Равеловог чина стварања, удахњивања живота у уметничку (дакле вештачку, узметну) фигуру, налик на давање/сједињење душе са машином/комплексним механизмом. Наш уважени аутор одувек је и видео/осећао да чак и машина има душу, односно да фундаментално живи/постоји. Пошто је *omen est nomen*, именовање кроз личност, идентификовање са текстом/именом као да је аналогно рађању актера. Оживевши читав **ravelia dell'arte** ансамбл ликова, Равел је поставио темеље развијању принципа наративности, приповедања кроз интеракцију актера, реализовану кроз многобројне сценарије, које и проналазимо у клавијирским композицијама.

Слика 7 Христов улазак у Брисел, Џејмс Енсор, 1889.



Поворка аутентичних музичко-драмских персоне не представља само масу довољну да парадира на великој уметничкој сцени, њен садржај и мотиви брижљиво су руковођени различитим наративним и текстуалним формацијама. Када говоримо о програмности романтичарског типа, утицај који су Берлиоз, Лист и Рихард Штраус (Richard Strauss) имали на однос Равела према изванмузичким садржајима у функцији предлошка дела не треба занемарити. Зависност музичких процеса и токова од програма можда је најочигледнија у случају циклуса *Гаспар ноћи*, о чему смо и до сада много тога детаљно расправљали. Није ни најмање резултат акциденталности да Равел узима текст Алојзијуса Бертрана за подлогу музике ноктуралног духа. Такође, ослањање на поезију и књижевни опус Едгара Алана Поа јесте симптом релевантности XIX века као парадигме за француског композитора.

Утицај романтизма има и своју ведрију, веселију и покретљивију страну. Довољно је поменути *Отмене и сентименталне валцере*. Једини „цитат“ који се код Равела појављује у односу на истоимене збирке Франца Шуберта из 1823. и 1827. године јесте сам наслов дела француског аутора који је синтеза имена две збирке немачког композитора. Занимљиво је да Равелова збирка не садржи нити један једини цитат и поред отвореног позивања на Шубертово остварење. Иако валцер није примарно дете XIX века, расправљамо о његовој транспозицији и метаморфози у одељку о романтизму из разлога извора парадигме коју разматрамо. Наиме, Равел има у виду бечки валцер, дакле његову развијену форму – естетски и технички напреднији вид плесног израза фолклора алпске регије Аустрије. Равеловски уобличен валцер у *Отменим и сентименталним валцерима* јесте преузет из руке Шуберта, али бива добијен у одраженом виду. Тај одраз касније Равел прелама на призми сопственог либрета из потоњег балета *Аделаида или језик цвећа* (*Adélaïde ou Le langage des fleurs*). На тај начин, ова збирка, специфична и у логосематском смислу (видети закључно поглавље), спаја два принципа: програмност и транспозицију плесног облика.

Слично се догађа и са кратким карактерним комадом *На начин Шабријеа*. У питању је музичко-сценски облик који је настао пре романтизма (опера као

парадигма барока) а дат нам је у одраженом облику. Равел, говорећи језиком неокласицизма, користи парафразу *aig-a* из другог чина Гуноовог (Charles Gounod) *Фауста*, али даје је онако како он види да је Шабрије музички разумео Гуноа. Дакле, Равел, стриктно технички гледано, цитира Гуноа. Међутим, оно што нама изгледа као цитат Гуноа више је *manière de Chabrier*, који је прикривен пре свега оператском деоницом дисканта. Она одвлачи пажњу слушаоцу и пребацује свест у оперу XIX века. Ту су раскошни гласови, сцена, виртуозност, „велика гитара“ оркестра имитирана фактуром и многи други елементи опере. Ипак, само пажљивији аналитичар уочиће Шабријеовске елементе – хармонске акценте, пасаже, агогичке нијансе итд. Равел као творац присутан је као мајстор објектива, врхунски камерман који интенционално бира кадар и ракурс (обим и тачку посматрања) а затим монтажним поступцима сервира музичку разгледницу која нам доноси раскошну звуковну компримовану даровницу оперског света.

Пример 28 *На начин Шабријеа*, т. 16-20



Колажни коктели хетерогеног састава и атипичног споја нису страни Равеловој поезици као што то није ни екстремно успешан естетски рафинман њиховог хармоничног изгледа у манифестној фази. Алузије на романтизам у клавирском опусу француског аутора су многобројне али за ову прилику издвојићемо још принцип бескрајне мелодије односно примата водећег гласа у тоталном склопу тонског слога какав можемо лоцирати у "Ондини", *Павани за преминулу инфанткињу*, првом и другом ставу *Сонатине*, "Царици пагода" и "Разговорима лепотице и звери" (*Les entretiens de la belle et de la bête*) из *Моје мајке Гушчарке*, *На начин Бородина*, *На начин Шабријеа* и "Форлану" и "Ригодону" из

Купреновог гроба. Гледано у целини, Равел је напустио идеју водеће деонице/мелодије и типичне фактуре која мање или више следи тај концепт. Међутим, дајући омаж једном богатом периоду музичке историје он није могао да из своје меморије и начина приступа уклони *souvenirs musicaux* мелодије романтичарског даха.

Такође, потребно је нотирати и нагласити да Равел утемељује сопствени хармонски језик на принципима проширене позноромантичарске тоналности, без обзира на све имагинативне доприносе којих је неоспорно било. Конкретно, његови представници су високоцењени композитори чија се хармонска палета интегрисала у музички језик Равела попут *l'arrière pensée* у акрибичну и потентну свест ствараоца. Неопходно је подсетити се Бородина, Римског-Корсакова, Мусоргског, Брамса (Johannes Brahms), Вагнера, Рахмањинова (Сергей Васильевич Рахманинов), Малера (Gustav Mahler) и Рихарда Штрауса када се проговори о хармонским средствима и проширеном тоналитету у клавирским делима Мориса Равела. Значај који је Равел препознао у руској националној школи XIX века за целокупну музичку идеологију ране модерне делимично је инспирисана и проналажењем модела „другости“ којим би се препознале клопке и странпутице засићеног германског правца краја XIX века који је имао исувише снажан утицај на развој француске музике. И више од овога, Равел је препознао неоспорну оригиналност, смелост оркестарских решења, свежину мелодике и каденцирања „руског“ манира (као каденце на шестом ступњу уз силазни мелодијски обрт у комаду *На начин Бородина*) у Бородиновој *Другој симфонији* (Симфония № 2, «Богатырская»), *Антару* (Антар) Николаја Римског-Корсакова и *Хованиччини* (Хованщина) Мусоргског. О *Сликама са изложбе* (Картинки с выставки) и Равеловој маестралној оркестрацији композиције која је извршила знатан утицај на његову поетику да не говоримо.

Бавећи се наведеним композиторима неосетно улазимо и у питање односа Мориса Равела према савременицима које ћемо оставити за неку повољнију прилику имајући у виду да оно задире више у синхронију и Равелов музички легат него у дијахорнијску проблематику. Ипак, пре краја поглавља посвећеног рефлексима музичке историје у клавирској музици Мориса Равела, неопходно је

указати на утицај Шопена, Листа и Рахмањинова на пијанистичку технику француског композитора. Префињеност и углађеност клавирског слога, стилизација плесова и склоност ка пасажима различитог типа код Шопена, виртуозност, богатство техничких изазова, разноврсност фактуре и „импресионистичка“ тематика у позним годинама код Листа као и сензибилитет клавирског звука и храмонска профилисаност Рахмањинова, свака на свој начин извршиле су пресудан утицај на профил клавирске технике Мориса Равела. У докторској тези *The piano music of Maurice Ravel : an analysis of the technical and interpretative problems inherent in the pianistic style of Maurice Ravel* коју је написао Стелио Дубиози читалац ће пронаћи прегршт аргумената који потврђују наше изнете тезе. Као последњи додатак тематици овог поглавља подсећамо да је и Морис Равел дао сопствени допринос критичкој историографији клавирске музике будући да је био уредник издања Сабраних клавирских дела Феликса Менделсона и неколико композиција Купрена.

Сваки моменат нашег живота није ништа друго него сума рефлексивности свих претходних животâ. Музичко стваралаштво Мориса Равела јесте полигон свести на коме се манифестује свесност о музичкој историји, сопству и *ars gallica*. Отуда и рефлексивност логосеме, на херменеутички начин, као метода дисертације.

Тематски круг Природа

Жена не сања о трансценденталном или историјском бегу од природног кружног тока ствари, јер она *јесте* тај кружни ток.

Камил Паља

Топика природе је један од готово незаобилазних предмета када су у питању извори инспирације утицајних и значајних уметника, ништа мање и музичара, односно композитора. Клавирска музика Мориса Равела указује нам на више нивоа важност тематике “природе” у најширим значењима. Почев од наслова дела или припадајућих “додатих текстова” (*Места за ухо*, *Игра воде*, “Ноћни мољци”, “Тужне птице”, “Барка на океану”, “Долина звона”, “Ондина” и “Фееријска башта” /*Le jardin féerique*/), преко чисто звучних паралелизама као музичког фактора али и акустичког, до сложенијих метафоричнијих и симболичнијих, а то значи суптилнијих и скривенијих, поетичких тематизација, који се, у својим најбољим остварењима, високо котирају на скали аксиолошког и артистичког платоа. О једном таквом примеру, читалац ће моћи да прочита у сегменту рада у коме се говори о вишестраном односу, заправо статусу, арабеске и орнамента (посебно њеног флоралног порекла) у Равеловом делу опуса везаном за клавир.

Интелект и знатижеља личности попут Равелове није могла заобићи природу као велики и дубоки извор инспирације у многим гранама уметности. Критичке игре промишљања места човека у односу према природи/стварности/природи стварности додатно усложњавају дискурс око природе/идеје природе. Да ли је човек део природе и на које све начине то јесте или је биће-изнад-природе, биће-створено-да-превазиђе-природу? Етимолошку игру речи појачава однос између нпр. створене природе и природе ствари? Колико год има референци на тему природе/или природу саму у Равеловој клавирској музици успоставља се и однос према природи одређених ствари/стања/појава.

Но, пре него што пређемо на елаборацију разлике која постоји у схватању ове дихотомије, требало би да покушамо да дефинишемо, или да макар поставимо

појмовни оквир за природу. Шта је природа? И да ли говоримо о природи, Природи, **природи** или *природи*? И каква је веза природе са појмовима стварности и реалности? Да ли је „природа“ само текст тј. у даљем одраженом степену теоријски конструкт? Без обзира на начин и врсту одговора, природа остаје важан елемент инспирације, надахнућа и извориште идејног али и техничког типа Равеловог клавирског етоса. Почев од пијанистичке технике, преко уређења фактуре до најтананијих аликвотских врења, природа инструмента, тона, акустичког комплекса привлачи и уједињује креативне снаге композитора. Равел мисли и у оквирима аудитивних фреквенција, често тражећи одговарајуће „звучање“ дела а не само клавирско, структурно, семантичко, наративно или илустративно решење дате музичке „главоломке“.

У свом примарном значењу, под природом подразумевамо јединство живог света, флору, фауну, човека и окружујуће биосфере/екосистема на планети Земљи у Сунчевом систему. Асоцијације на наведено значење природе могу се пронаћи у многим Равеловим делима посвећеним клавирском медију: *Игра воде*, циклус *Огледала* готово у целини, посебно прва три комада, "Ондина" из *Гаспара ноћи* и "Фееријска башта" из циклуса *Моја мајка Гушчарка*. Секундарно значење природе односи се на природу звука, односно акустичку димензију природног простора, чије се артистичко уређење и сматра музичком уметношћу. Међутим, и као такво оно није мање природно. Овај аспект може се пронаћи, сасвим очекивано, у свим клавирским композицијама Мориса Равела. Ипак, издвајају се, према посебном третману ове теме, следеће равелијанске звучне скулптуре: "Улазак звона" из *Места за ухо* (превод оригиналног назива *Sites auriculaires* на српски језик самим насловом оправдава акустичку намену/провокацију дела) и "Долина звона" из *Огледала*. Коначно, под природом ћемо, у терцијарном значењу, сматрати и лично креирану, артифицијелну, природу музичког дела која је аналогон, отелотворење света личности тј. природе личности, тј. у нашем случају равелијански универзум, који има сопствене природне законе, геометријске постулате, специфичну уређеност простора, времена и енергетску потенцију.

Пажњу ћемо превасходно посветити последњем тумачењу термина „природа“. Стваралачки импетус еманира аутохтоне изданке управо путем

креирања „тела“ композиције из природних параметара новоствореног света уметничке аутономије. Занимљиво је да Равелова позиција у овим питањима осцилира између апсолутног и програмског концепта. Клатно померају унутрашњи покрети необузданог духа француског космополите. Одржавајући оба приступа Равел конструише специфичну поетику симултанитета опречних погледа-на-музички-свет. Са једне стране, користећи референце на бајковито уређење баште, подједнако фантастичне и загонетне својим лавиринтским путањама (Равел вешто користи два клавира, фактуру која му омогућава укрштање мелодијских токова који приморавају слушаоца да „бира“ пут ка чворишним тонским утемељењима), чија архитектоника „рачуна“ са визуелним и геометријским асоцијацијама, композитор уводи публику у простор-за-чување (у неким аспектима сличан Сатијевској музици намештаја) али и време-за-обилазак. Са друге стране, Равел објективира сопствене параметре структурисања и претаче их у конкретне музичке стратегије изграђујући сопствени аудитивни просторно-временски комплекс. На овако осмишљен начин спајања, наизглед непомирљивих концепата независне музичке изражајности и програмског алузивног односа према „стварности“ , Морис Равел уобличава основну поетичку замисао дела-у-делу у смислу коришћења медија и медија као теме у медију, слично Џојсовом *Уликсу*, али без цитирања или ауоцитирања, позајмљује се само чист медијски супстрат. На тај начин, Равел као да синтетише „материју“ тог новоствореног света и њоме гради/сади фееријску башту пред нама. Утисак „сађења“ и „кретања“ кроз (псеудо)простор реалнијим чини шири спектар фактурних могућности који нуди клавир четвороручно. Контуре тог акустичко-виртуелног простора могу се уочити анализом готово свих елемената музичког језика. Почев од тактова, тј. ортографских параметара, које ћемо, у нашем приступу, узети за објективан темељ „баште“, њену основу.

Утиску стварања геометријског, па чак и 3D, простора доприноси и Равелова посебна употреба хармонских средстава. Напуштајући (тоналну) функционалну и колоритно-реалистичку хармонију, Равел се окреће симболистичкој уређености вертикале на три принципа: симболизовање, симболичка улога и симбол. Важан је и тонски слог, који због четвороручне фактуре, увек има значај када је у питању „ограђивање“ дела. „Увећање“ фактурног

габарита и звучне „дубине и ширине“ омогућило је јасније исцртавање „мапе“ баште из фееријских свечаности. Такође, није само тонски слог активиран у смеру реалистичнијег и снажнијег изражавања идеје простора, Равел ангажује готово сва расположива средства, тј. бројне елементе музичког језика и дела. Другим речима, поетика није ограничена на пропорционалне/геометријске сегменте појавности већ се манифестује и на плану метра, ритма, боје, тонског плана, артикулације, динамике итд. Архитектура "Фееријске баште" познаје најмање два вида: из птичије перспективе као и фронтални. Посматрано „са висине“, слушалац (али и посматрач партитуре) пролази кроз фоаје/порту, лавиринтски део и долази до статуе/кипа/фонтане/обелиска или неког сличног објекта који се налази или у центру или на челу баште чији врхунац симболички оличава. На равни уређења хармонског и тонског плана уочљива је управо наведена путања: уводни сегмент композиције (1-22 такт) јесте замишљен као предворје ове „култивисане баште“ или врта. Уједначеног темпа, лаганог, достојанственог хода ритмичких структура међу којима преовлађују четвртине, у смислу да се непрекидно осећа једнолични проток трочетвртинског такта. Попут какве корачнице, овај интродуктивни одсек као да представља и самог посетиоца баште, који опрезно корача ка улазним вратима фееријског света вртова. Истовремено, то је и тренутак иницијације слушаоца из акустичког у бајковити свет Пероове књижевности.²³ У основи формирања утиска „природности“ налази се асоцијативно симулирање и/или онтолошко удвајање (еквивалентност уместо репрезентације) елемената Природе/Стварности/Реалности : простор, време и енергија. Тонски план "Фееријске баште" открива нам кључне сегменте „мапе“ крајолика којим протиче време (музички метро-ритмички профил) и енергија (тематски потенцијал и свест слушаоца/поље оживљавања дела). „Усидреност“ почетног одсека клавирског комада утемељена је на наглашеној зависности хармонских и лествичних структура од тона *c*. Ова условљеност уочљива је у деоницама обе руке. Упорно и упадљиво

²³ У метафоричном смислу, исправно кретање путем овог врта јесте алузија на морални Пут, присутан и у наслову Пероовог дела *Histoires ou contes du temps passé*. Добро и лепо, као естетско-етичке категорије звучне методике презентоване у "Фееријској башти", истовремено су и узорни начин компоновања као и подучавања компоновања. На овом месту не можемо развити тему односа морала и/или етике и музике али не можемо да пренебрегнемо везе које се формирају унутар интертекстуалног преплета чија густина и њен квалитет превазилазе случајну асоцијативност.

инсистирање на тону *c* као тежишном приметно је у лествично уобличеним мелодијским линијама клавира *secondo* као што су у клавиру *prima* зоне тона *c* упоришне у погледу фундирања хармонског тока и центра око кога се „обавијају“ мелодијски обриси. Оба поступка фиксирају свест слушаоца за јединствени „простор“ који гравитира ка датом центру. Притом, треба нагласити да нема везивања за Це-дур тоналитет као такав, већ за интонациону област. Равел постиже дисоцирање од тоналитетских рефлексива оним што бисмо у конвенционалном смислу разумели у оквирима термина иступања (ка области *in E*, углавном, чиме се антиципира наредни „простор“). Преплитање гласова образује и дистинктивне хармонске структуре чија се одречена функционалност надокнађује микрокластерским акордима „случајног“ порекла (пролазнице, задржице...). Том акциденталном структурираношћу фактуре и вертикалних звучних склопова унутар магнетског радијуса тона *c*, истиче се просторност овог звуковог комплекса. Метро-ритмичко укалупљивање протицања у равномерни „ход“ времена учвршћује стабилност ове слике свести која се постепено „утискује“ у слушаочеву свест. Тонски потенцијал „поплочан“ метро-ритмијским обрасцима слику „природе“ чини све реалнијом тј. присутнијом. Бивање-у-простору-музичког-дела Равел у поступним корацима претвара у слушање-у-постојању-природом као јединственим простор-време-енергија комплексом. Наведени скуп основних обележја равелијанске природе крунисан је енергетским субјектом, који се може представити на барем два начина. Један несумњиво јесте сам слушалац као драмски посматрано екстерни фактор али суштински централна фигура процеса откривања природе равеловског универзума. А други је потент-актер (мотив, тема, тематски комплекс, *idée fixe*, музички симбол и сл.) као реално присутна водећа музичко-енергетска сила која покреће музичке процесе датог дела. Занимљиво је приметити да први начин, према нашем мишљењу, преовлађује када је у питању чулни доживљај композиције. "Фееријска башта" јесте простор-за-слушаоца тј. соба-за-музичког слушаоца насупрот сатијевског музичког намештаја она сама рекреира реално-иреални плато појавности који посредује за конзумента или циљаног објекта ка коме шаље информацију постојања-за-простор. Сатијевски концепт поставља музику-као-намештај, док равеловски „окружује“ естетског

рецепијента и њега чинећи постојећим-за-простор. У првом случају музика је декор или испуњење „празног“ простора физичког спацијалитета док је у другом претензија композитора успостављање двосмерног деловања, узајамно потпомогнутог, кроз процесе постављања-слушаоца-у-дело и понирања-дела-у-свест. Позитивна резултанта оба динамичка механизма и, телеолошки гледано, њихов циљ јесте утврђивање фокалне тачке која сједињује угао музичког дела и угао слушаоца/свести. Наша теза је да се Равелови поетички захвати у "Фееријска башта" кумулативно усмеравају ка произвођењу ефекта музичке просторности уз минималну хронометријску одредницу као неопходни елемент временског профила али и уоквирујући тј. обједињујући фактор последњег става збирке *Моје мајке Гушчарке*. Фоаје равеловског „цивилизованог“ врта ограђен је и формалним границама, тј. линијама музичких обликотворних начела, али и бојама одабраних клавирских регистара и сазвучја насталих „претапањима“ прима и сецонда клавира. Такође, и артикулација арпеђираних, „бајковитих“ акордских структура, које нас уводе у лавиринт (23-39 такт) централног дела бајковитог света флоре, одвајају два света чију је преграду/мембрану предворје чинило – свет изванмузичког/хуманог/свакодневног од света музичког дела/равелијанског космоса. Централни део баште феерије одвојен је низом особина од претходног одсека, чиме композитор наглашава ступање у „други простор“. Акордске *en masse* структуре замењују, већ поменуте, арпеђиране канонаде харфистички обликованих музичких „таласа“ (које у једном од херменеутичких планова симболизују архетип бајке/егзотике/Другог/Оријента и др.). Одвајање од претходно успостављеног тока музичког процеса постиже се и променом тонског центра (са *c* на *e*), одабиром вишег/дискант регистра (који аутоматски активира и друкчије акустичке валере, обогаћујући палету клавирских боја), ангажовањем за композицију нових ритмичких образаца (где се издваја за фразирање важна триола) и сл. Све заједно доводи слушаоца/посетиоца простора у позицију да диференцира различите путање кретања кроз степенасто (за разлику од линеарног/линијског кретања у „фоаје“ делу клавирског комада) ткиво музичке фактуре дајући му, макар привидну, слободу, или осећај „изгубљености“ тј. кретања без познавања тачног правца (коју креатор баште зна као и композитор). Важан је осећај губитка-у-слободи који

ствара привид „лутања“ чиме се проналазак предмета-од-значаја, циља, токена и сл. још дубље и снажније перципира као „изненађење“ тј. „пронађено изненађење“. Лавиринтски део наше „шетње“ кроз изграђени „метапростор“, који Јанкелевич назива „enclosed garden“ (Jankélévitch, 1976: 72), онолико колико истиче утисак овде-и-сада толико и трансцендира еуклидовски материјални поредак, надомешћујући га аудитивном рефлексијом према аутентичном звучном простору. Музичке координате које творе ове звучне геометријске планове јесу, истовремено, одслик општих принципа али и аутохтони аликвотно структурисани, поетиком генерисани одливак музичке мисли. Специфична естетика објективизма и конструктивизма, референтна концепција почетком XX века, на примеру "Фееријске баште" може пронаћи своје принципе омузикаљене и повезане програмским путем са идејом простора. Као што смо већ навели, метро-ритмички параметри се уклапају у сегментирање делова баште. Константан трочетвртински такт са упорно подржаним четвртинским деобама дају утисак уцеловљености, попут какве „ограде“ која чини видљивим читаву „парцелу“ тј. одваја је од реалног или имагинарног простора другог. И сам визуелни изглед партитуре указује на одељеност наведених делова, који су не само формалног већ и структуралног па и, како нас херменеутички увод подучава, метафоричког значаја. Предворје је чисто, прегледно, огољено, равно а централни део због ознака артикулације налик је пошумљеном делу на некаквој мапи. У опис се уклапа и последњи сегмент који има како функцију заокружења клавирског комада тако и телеолошког и смисаоног испуњења. Фанфарозни ритмови и апотеозна атмосфера постигнута фактурним проширенујем и динамичким растом указује нам на свечани тренутак, *une moment exceptionnelle*. Разлика која постоји у запису тј. подела партитуре на prima и seconda, у последњим тренуцима дела добија на значају баш када је у питању правац кретања односно избор. Претпоставимо да до „извора воде два путања“. Композитор користи ову могућност да „испише“ обе путање. За разлику од претходних сегмената (предворја и лавиринта) у којима су деонице пратиле једна другу са мањим изузецима, до последњег платоа деонице два извођача стижу на два различита начина. Prima извођач у „репризи“ доноси силазну акордско-мелодијску структуру у прва четири такта завршног одсека комада (40-43 т.) док у

истом пасажу *seconda* пијаниста изводи паралелне узлазне акорде заустављајући се на субдоминантном остинантном бордуну праћеним имитацијом тимпанских удара у контраритму. Други путник, дакле, остаје на платоу стабилности, док за то време први наставља двотактни успон заснован на темељном тематском материјалу понављајући га сваки (трећи) пут за октаву више дошавши до кулминације - глисанда по белим диркама „усидрених“ скривеним двогласом који истиче тон *g*. Другом „шетачу“ припала је функција оркестра лимених дувача (уски акордски слог, пунктирани ритам, фанфарозна топка и др.) који даје протоколарни звучни амбијент победнику који се купа у хиљадама капљица које се сливају са фонтане на крају фееријске баште, унутар које се налази и споменик (кога вероватно симболише наглашено коришћени тон *g*, а и *seconda* је углавном у квинтном положају, подсећамо да се ради о *Ce-duru* или о *in C* тоналности). Сумирајући наратив "Фееријске баште", сматрамо да се у простор-време-енергија комплексу највише развила просторна компонента, успостављајући асоцијативну мрежу између геометријског, виртуелног, имагинарног и музичког простора. Временски параметри одржавали су континуитет и оснаживали музички ток и темпоралну процесуалност. Елемент енергије (акторијалитета) остављен је великим делом позицији слушаоца/сведока/шетача бајковитог врта укључујући на тај начин рецепијента у појавно ткиво музичког дела. Последњи комад *Моје мајке Гушчарке* је, на неки начин, метасоничан кроз напуштање граница онтолошког и феноменолошког устројства дела као *opus absolutum et perfectum*, тиме ревидирајући основне постулате стилског, естетског и поетичког фондуса класично-романтичног канона Запада, на којима се у великој мери и даље заснива укупност феномена периода на раскршћу векова (XIX и XX). Препуштајући, дакле, улогу, могло би се рећи чак главну ролу, слушаоцу музичког извођења, или посматрачу партитуре, Равел се сврстава међу ствараоце који редефинишу традиционалне позиције учесника у друштвеној размени културалних вредности, у нашем случају, музичке уметности. На овај начин, формулишу се нови обриси „природности“ тј. уобичајености темељних постулата „изгледа“ и „функционалности“ музичког догађаја, дела и поетике. Тиме завршавамо основно

излагање о тематском кругу природе и његове принципе учавамо, у наставку излагања, и на другим плановима Равелове делатности на пољу клавирске музике.

Посебан одељак рада, органски везан за питања природе и њеног односа према естетским и поетичким идиомима клавирске музике Мориса Равела, тиче се сексуалности, психосексуалности и антрополошке динамике сексуалног чина (могло би се рећи и психоанализе у делу који се тиче либида, сублимације и сл.). Узимајући у обзир универзалност полности и њене рефлексивности унутар хуманистике као такве, па и теорија повезаних са антрополошким студијама, трудићемо се да у предложеним аналитичким увидима избегнемо опште опсервационе коментаре.

Да су сексуалност, полност, родни идентитет и секс део природе и културе излишно је објашњавати. Ситуирање тема везаних за сексуалност у неким културама је интегрално (углавном паганским) са другим токовима/начинима/изразима животности а у неким табуизирано/потиснуто/засорно (култура Запада нпр.). Привлачност женске путености, која је стилски парадигматизована кроз *femme fatale* модел персоне од XIX до друге половине XX века, важна је тема у многим Равеловим делима. Ми ћемо се у овом делу рада сконцентрисати на лик Ондине из циклуса *Гаспар ноћи*.

Носталгични и утопијски аспекти, присутни у Равеловој музици, такође у себи садрже сексуалне или псеудосексуалне елементе. Носталгија за повратком у пренатално стање, као замисао и регресиван рад, немогућа је без компликованог удела мајке и женских гениталних органа. Вода, као природни елемент и база пренаталне безбрижности ка којој мушкарац тежи, је повезана са „светом“ материце и владавином природне жене-мајке над потчињеним мушкарцем. Сама идеја о томе је утопијска као тежња јунака да створи нови свет, било техничком експлоатацијом ужитка у жениној сексуалности било бежањем од вагиналне манипулације, креирањем сублимативних поља делатности. Међутим упркос томе, „секс је ритуална веза између човека и природе“ (Palja, 2002: 383). Интертекстуалне интерпретације "Ондине" са становишта природно-сексуалног симболизма су бројне (однос између митологије и музике, актер Ондине као јунгијанска анима, свет водених богиња као надреални свет вечне хармоније, седукциона наративна

функција музике, став "Ондина" као алегорија сексуалног чина, платонска љубав као сублимација и сексуални идентитет Равела). Требало би разликовати два типа митологије заступљених у *Гаспару ноћи*. Једна је идиолектичка митологија саме композиције, док другу чини група текстова окупљених око легенде о Ондини, воденој нимфи. Чак и сама реч ондина, која долази од латинског *unda* (талас), указује нам на једну од омиљених топика импресионистичког сликарства – воду. Где год постоје водене површине (подземне воде, водопад, реке, језера, мора и океани) постоји могућност да путник намерник упадне у мрежу токсичног славопоја митског бића – Сирене, која је веома слична свим варијантама ондине, а и преко завођења гласом/мелодијом повезана је са музиком. „Сексуалност и еротика представљају компликовано преплитање природе и културе“ (Рајја, 2002: 1). Приказивање једног од најзначајнијих природних елемената за Равела је већ био решен као технички и естетски изазов у прошлости (сетимо се *Игре воде*). Вода језера је налик на *ursatz* комада те се, у семиотичком смислу, може разумети као високо експлоатисан знак (сема) коју препознајемо у вибрантној пратњи централних мелодија "Ондине". Музичко иконичко заступање воде служи као оквир целог става. Ондина, водени дух, је позната по прелепом гласу као и по легенди о душевној чежњи, тако честој у романтичарској литератури. По степену чежње за изгубљеним рајем можемо одређивати и снагу носталгије која стоји иза ње. Ондина је савршени представник, као антропоморфна метафора, елемента воде схваћеног у контексту система природних елемената према теорији Парацелзуса (Theophrastus von Hohenheim Paracelsus) из XVI века. Имајући у виду да се Равел занимао за алхемијска учења, то није занемарљиво запажање. Међутим, поставља се питање зашто Равел бира баш водену нимфу за инспирацију и тему свог дела? На који начин се гради слика утопијског света – раја испуњеног воденим бићима средствима музике? У једном од потенцијалних објашњења главни актер Ондина се посматра као репрезентација јунгијанске аниме. Према нашем мишљењу први став *Гаспара ноћи* није само звучно приказивање Бертранове поеме, митолошке сцене или саме водене нимфе. "Ондина" је такође алегорија потраге кроз женску страну личности, фаза у процесу индивидуације. Мари Луј фон Франц (Marie Louise von

Franz) је показала какав је значај овог процеса у односу према уметности и реалности.

„Али шта у практичном смислу значи улога аниме као водича по унутрашњем свету? Ова позитивна функција јавља се када човек озбиљно схвати осећања, расположења, очекивања и фантазије које му шаље анима, и када их утврди у неком облику – на пример, кроз писање, сликање, вајање, музичко компоновање или плес. Када на томе ради стрпљиво и полако, из најдаљих дубина израња други, још несвеснији материјал и повезује се са оним претходним. Након што фантазија бива утврђена у неком посебном облику, треба је испитати како интелектуално, тако и етички, вреднујући је осећајном реакцијом. Веома је битно да је посматрате као апсолутно стварну; не сме да постоји никаква потајна сумња да је то „само фантазија“. Ако ово предано упражњавамо у току једног дужег периода, процес индивидуације временом постаје једина стварност и може да се развије у свом правом облику“ (Jung, 1996: 219).

Равел је пронашао сигурно место или поље на коме се може супротставити женској персонификацији свог несвесног. Коначно, као што можемо видети из поеме (из аутодијегетског угла посматрања) и музике, он је пронашао начин да се одупре заводничкој и деструктивној снази Ондине. Једно друкчије тумачење третирало би Равелову праксу као бег од реалности и избегавање директног суочења са унутрашњим конфликтима. Како било, психичке дисонанце често подстичу креативну енергију а у нашем случају изражавање музичким средствима представља сублимацију потиснуте сексуалне енергије.

Наратив Равелове "Ондине" може се тумачити из неколико различитих перспектива (као семантички неутрална неконвенционална сонатна форма, као музичка реплика Бертранове поеме, као поставка поеме из личног угла на основу субјективне реакције или као аутодијегетски наратив у коме су наратор и херој иста особа). Главну тему свакако чини „кружно обликована“ мелодија која „отвара“ карактерни комад. Хипнотички устројена пратња (титрава сема језера) има, заједно са уроборичном структуром теме, седукциони смисао. Сам почетак дела устројен је да релативно неприметно и благо задржи пажњу слушаоца али и да привуче либидинозност субјекта претварајући сопствену појавност у жељени објекат – *objet de luxure*. Ондинин глас, пев, сиренски звон формиран је тако да испуњава мушку фантазију о „вилинском“ карактеру жене. Она је обла, блага, сва у

пожудним облицима, нежна, дозива јунака у свет задовољства и уживања а не захтева ништа заузврат, како у почетку изгледа (на крају наратива захтев ипак постоји и доводи до драмског хијатуса). „Свака привлачност, сваки начин додиривања, сваки оргазам је обликован сенкама психе“ (Palja, 2002: 4). Рад аниме препознајемо по пројектовању жељених особина жене тако да оне објекту манипулације изгледају посебно, изузетно, готово божански како би омогућили идеализацију. Као што то и Јунг (Carl Gustav Jung) примећује „најчешће манифестације аниме имају облик еротске фантазије“ (Jung, 1996: 214).

Није чудно што се радња "Ондине" одвија у близини или на самом језеру, тј. у води. Читава метафорична сценографија клавијског комада је налик на материцу испуњену водом, елементом који пресудно утиче на природне појаве али и циклусе који много чешће погађају жену од мушкарца. Како год, наш мушки јунак, рођен у води, сада се бори у окружењу воде и прети да буде потопљен (као и путници луталице омађијани сиренским звуцима у легендама) ако се придружи воденим нимфама. Облик левка којим се често симболизује женскост такође указује на тај свепрождирући карактер женине моћи, организма који упија и синтетише мушку вољу за моћ. Сексуална/полна ознака којом је обележен централни тематски материјал "Ондине" видљива је на најмање два нивоа. Први се односи на манифестни/сензорни план, о коме смо већ нешто претходно и констатовали, који се читује у самом карактеру теме и њеном вретенастом покрету, подвученом агогичком препоруком *très doux et très expressif*. Други ниво разумевања односи се на графизам који „оцртава“ мелодијска линија, уписујући осу интерсекције између две линије (временске – трајање тонова и просторне – висина тонова). Општа форма која се у оба „читања“ може уочити је веома слична V симболу који означава плодност, жену, вагину, материцу и рођење живота у древним/паганским цивилизацијама. Херменеутички увид води нас ка закључку да драма започиње Ондининим наступом на сцени, дакле појавом хероине у наративу која нам се обраћа директим говором у првом лицу (као и у поеми „Слушај!“). Није случајно што Равел одређује воденој нимфи примат у експозицији драме. Есенцијално је да слушалац али и херој-актер одмах по подизању завесе (тј. излагања пратње у виду семе језера) прво виде жену-заводницу.

Присуство аниме узрок је да се мушкарац изненада заљуби када по први пут види неку жену и да одмах зна да је то она „права“. У тој ситуацији, мушкарац осећа као да је одувек био близак са том женом; он се тако беспомоћно заљуби да то свима око њега изгледа као потпуна лудост. Жене „вилинског“ карактера посебно су привлачне за такве пројекције аниме, јер тако задивљујуће неодређеном створењу мушкарци могу да припишу готово све, те стога могу да наставе са испредањем својих фантазија око ње (Jung, 1996: 214).

Сцену расправе оца и ћерке композитор драматизује смењивањем два контрастна тематска материјала (у виду филмске паралелне монтаже). Управо алтернација два музичка изотопа сасвим убедљиво приказују жучну расправу која постепено и води до климакса читавог става. Тема коју Равел посвећује актеру краља језера обликована је према принципима сексуалног идентитета што њене метаморфозе додатно потврђују (интервалско уздизање у сваком наредном наступу). Она је контрастна „женској“ теми на плану тоналности (f у односу на cis/gis), регистру (бас у односу на алт), ритму (модел краћи – дужи – краћи у односу на дужи – дужи – краћи), хармонији (оштра „тритонусна“ веза D-N-D наспрам акорада са додатом секстом) и у општем усмерењу мелодије. И управо обликовање мелодијске линије пресудно доприноси симболизацији већ поменутог полног идентитета. Кинетика интервалских покрета, супротно оним код лика Ондине, даје форму обрнуту знаку V тј. осликава симбол Λ . Мушки графем према чијим контурама је структурисана тема воденог краља несумњиво припада фалусоној иконографији, присутној у бројним културама. Како год, његова примена унутар звучне фактуре клавијског комада из циклуса *Гаспар ноћи* омогућава профилисање актера и круцијално разумевање заплета у наративу. Формирање комплементарног мушко-женског пара ($\Lambda \approx V$) даје конфликту неопходни импулс за покретање приповедног тока. Сцена коју Равел развија је централна, формално и смисаоно, и уз антиклимактични одговор младића представља кључну тачку фабуле. Смена Ондининих и краљевих реплика има посебну структуру. Треба имати у виду да се у расправу повремено укључују и сестре водене нимфе. Овај сегмент композиције магнетски привлачи све актере ка истом центру (нумерички посматрано то и јесте средина дела). Интересантно је да реплике краља имају узлазни смер док су Ондинине секвенце силазног правца. Истовремено, појаве Ондининих сестара

бивају нагло прекидане. Тема-актер краља језера следи узлазни образац (као да се уздиже из самих дубина језера) од басовског до сопранског регистра, од *ppp* до *ff*, од двослојне до вишеслојне фактуре и од еф-мола до фис-мола. Ондина, као представник слабијег пола (у чему се и огледа природа њеног полног идентитета), одустаје већ после два „одговора“ на агресију краљевих излагања. Без постигнутог компромиса дијалог се прекида и „расправа“ се спушта на нижи ниво –људски. Дискрепанца између профила бесмртних водених духова и смртних људи огледа се у једногласу који приказује не само одговор младића већ и „огољену“, „палу“ природу човека и његову „импотенцију“. Но, чак и тако немоћан, јунак превазилази сопствене слабости и због љубави према жени смртници (а не „вилинској“ фантаз-жени) враћа се у „реалност“. Овај поступак младића могао би се означити и као корак ка зрелости, на путу сазревања/индивидуације, који подразумева и везивање либида за конкретну уместо идеалистичке апстракције *femme fatale*. Током анализе ове сцене дискурс смо усмерили ка психоаналитичком увиду. Наредни део текста указује на потоње импликације нашег избора.

Из аутодијегетске тачке посматрања можемо обележити краља језера као Равеловог оца. Психоаналитички говорећи, он има репресивну функцију. Паралелно са овим увидом, а под условима актанцијалног модела који је успоставио Гремас (Algirdas Julien Greimas), тема која заступа краља има функцију опонента. Ово је веома значајан закључак не само за сам музички комад већ и за аутодијегетски наратив. Актанцијални модел се може применити на читав наратив, задржавајући психоаналитички смисао. Равелов отац, у оваквој поставци, представља патријархалну догму коју је његов син увредио осамостаљујући се од ње (сина у "Ондини" заступа женска страна - анима). Као производ раскола долази до сукоба без разрешења. Равелово подсвесно (функција пошилалац) покушава да допре до површине психе и пренесе важну личну информацију композитору у свесном стању (функција прималац). Субјекат овог преноса је Равел а његова музика објекат. Помоћна тема (Ондина) покушава да ублажи процес индивидуације док се опонентска тема (краљ језера) томе ватрено противи. Важно је нагласити да се, примењујући Гремасов модел, открива позитивна функција аниме.

На почетку овог сегмента рада поменули смо једну од варијанти интертекстуалног тумачења "Ондине" са становишта природно-сексуалног симболизма коју ћемо сада образложити. Наиме, став у целини се може разумети као алегорија сексуалног чина из мушке перспективе, која тематски остаје у контексту природе. Јер, „секс је подскуп природе“ (Palja, 2002: 1). Паралелу између музичког комада и сексуалног односа омогућава низ сличности које постоје у односу међу различитим антрополошким процесима. Носилац пенетрације је актер краља језера који представља и доминантну мушку фигуру. Као што смо већ напоменули, сваки његов наступ следи узлазну логику (алудирајући на ерективни механизам), од *G, e, gis* до *f1*. Међутим, упркос достигнутом климаксу, субјекат/херој не успева да стекне задовољење и доспева у стање резигнације и беса. Присуство сексуалних симбола у мелодијској деоници Ондине, њене облине и криве, седукционо и хипнотичко кружење као и тврдоглава упорност, понављање и чврстина (формална уобличеност) музичког материјала актера краља језера важни су за утврђивање полног идентитета и улоге у наративу. „Мушко сексуално понављање је принудно понављање...“ (Palja, 2002: 23). Ознаке мушкости и женствености, и њихов сексуални потенцијал, имају важан утицај на елементе музичког израза и процесуалност композиције. Детаљније о овом питању може се прочитати у зборницима *Between Nostalgia, Utopia, and Realities* и *Function and value - Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification: Cracow, 27 September-2 October 2010* (види Radeta, 2012 & 2013).

Једно од најтежих, али у исто време и нерешених, питања о Морису Равелу односи се на његов лични сексуални идентитет. Мајкл Пјури нуди тип „испрекиданог дендија“ као врсту одговора на „сексуалну енигму“ (види Puri, 2011b: 84-120), у коме се тежња ка јаству пројектује у облик самопортретисања близак аутоеротизму. Недостатак очигледних чињеница нам, у коначном смислу, ипак замагљује могућности истраге. Међутим, узимајући у обзир неке од околности његовог живота у јавности (постоји само једна женска особа са којом је виђен у контакту, није се женио и није оставио потомство) могло би се спекулисати у правцу асексуалности или чак хомосексуалности. Једна таква интерпретација у корелацији је са претходно изложеном анализом "Ондине". Коначно, „мушка

хомосексуалност је можда најхрабрији покушај да се избегне *femme fatale* и тако поразити природу“ (Palja, 2002: 13). Борба између природе и артифицијелности, природних условности и уметничке слободе добија у нашем случају и потенцијалну личну ноту. Наш херој/субјекат/Равел или избегава или је немоћан да успостави солидан и јасан однос према жени као свом природном циљу и метафизичком парњаку. Ипак, невезано за утврђивање и означавање сексуалности Равел је занимљив као универзални љубавник у најмање једној области. Како је и сам говорио, његова једина афера коју је имао била је са музиком. Овако интонираним изјавама француски композитор подгревао је тумачења која су имала за циљ да укажу на музичко стваралаштво као врсту сублимационе делатности. Свеједно, преовлађујућа тајновитост која окружује разне области Равеловог живота онемогућава нас у доношењу било каквих конкретних закључака. Љубав према музици, на крају, јесте била плодна активност.

Ондина, свакако, није једини женски лик чија телесност, појава и особине изазивају еротску/сексуалну пажњу и набој. Она због које је изгубила контролу над јунаком је одсутна (са сцене и из радње) смртница а опет наративно делатна. Принцеза пагода, лепотица која је укротила звер, успавана лепотица, Аделаида која је несумњиво један од актера *Отмених и сентименталних валцера* и преминула племкиња употпуњују пантеон Равелових жена/дама/анима. Морамо, ипак, поставити питање о пореклу типа *belle femme* у клавирској литератури? Одговор можемо потражити у књижевној машти Едгара Алана Поа.

„Енглески романтизам, неопагански култ сексуалних архетипова, појавио се као друга револуција, даимонизујући америчку књижевност. Први уметник који је ову појаву у целини забележио је По, који у Америци уводи натприродни женски лик. Његове најбоље приче представљају поновне драматизације Колрицовог (Samuel Taylor Coleridge) *Старог морнара* и *Кристабеле*, која је инспирисана Спенсеровом (Edmund Spenser) *Вилинском краљицом*“ (Palja, 2002: 508).

Генеза развоја једног књижевног мотива који даје Камил Паља (Camille Anna Paglia) разјашњава нам, постепено, и Равелов одабир прича, ликова и наративних секвенци. Колриџ је писац који је можда и пресудно утицао на Поа, који је опет од виталног значаја за разумевање Равелове поетике. Нису ли Равелови

натприродни ликови оличени у Ондини, лепотицама из бајки и принцези пагода? Недодирљиви објект појуде манифестован у хероини композитор вешто користи у својој музичкој *tour de force* игри. Ондина је водена богиња, принцеза пагода не више од оријенталне фетиш-фантазије, лепотица кроти звер (контролише, и ако је потребно кастрира, мушкарца), успавана лепотица и племкиња су на умору – лепота њихове смрти плаши док је Аделаида варљива кокета, слепа за верност. Потпунију представу о Равеловим женским актерима можемо стећи посматрајући Поове хероине. „Његови главни женски ликови, Бернис, Лигеја и Морела, високе, лепе и изузетно образоване, представљају различите верзије Колрицове вампирице Цералдине...По у својим причама задржава свој пол. Он захтева отворену потчињеност мушкарца женској моћи“ (Palja, 2002: 508). Галерији Поових *femme fatale* додали бисмо још и Уну, Елеонору и Анабел Ли. Све њих повезује енигматична привлачност, самосвесност и недоступност. Женски ликови код Поа су као и музички актери женског пола код Равела активни чиниоци драме који производе напетост трошећи мушки либидинозни потенцијал готово без додира. Када се раскида та фрустрирајућа недодирљивост? „Код Поа, жена постаје у сексуалном смислу приступачна тек када је мртва“ (Palja, 2002: 510). Сетимо се само разговора Моноса и Уне у посмртној и загробној „сцени“ у Поовој причи. Није ли лепота успаване лепотице и племкиње видљива и покорна „западњачком оку“ тек након смрти. Подсетимо се Бертранове поеме и јунаковог избора – смртница насупрот раскошној и божанској Ондини. Лепотица прихвата звер тек када је укроти, тј. када звер доживи смрт своје природе и више и није звер – плесни мотив у дијалошком одсеку превладава мотив звери што симболизује тријумф женске игре. Коначно, Аделаида попушта пред Лореданом тек када је он запретио самоубиством. Хладно и прорачунато диспонирање сексуалним ореолом женствености често има поражавајући ефекат на мушког посматрача. Привлачност лепоте и њено хипнотичко дејство као вид природног својства жене/дела/актера могу се, у метафоричком смислу, приписати и Равеловим композицијама за клавир. Пројекција и манифестација аниме унутар фактуре музичког комада даје специфичну боју преплету звучних структура у Равеловом концептуално сложенем *le cadre vivre*.

Приповедање океана – Барка медузе

Као и читав Равелов опус тако и *Огледала* настају унутар епохе *Fin-de-siècle*, аналогне, хронолошки, ликовном покрету *Art Nouveau* и политичко-социолошком *Belle Époque*. Заједнички именоватељ ових историјских формација јесте тежња ка слободи, схваћеној на најопштији начин, и својеврсни еклектицизам, настао као последица коначног одвајања од хуманистичко-ренесансног идеала класицизма, старих добрих вредности. Другим речима, крај XIX и почетак XX века јесте период јасно постулирања модерног доба, у свим областима људског деловања.

У години настанка *Огледала* (1905) Равел је на путу изградње сопственог музичког идиома. Припремљен двема ванредно артистички оствареним композицијама за клавир (*Павана за преминулу инфанткињу* и *Игра воде*) француски аутор се први пут суочава са изазовом писања циклуса. Управо тада Равел ће овладати мајсторством обједињавања циклуса у формалном и садржајном смислу као и широм палетом фактурних решења и хармонских иновација.

Предмет наше студије је трећи став циклуса – "Барка на океану". Као интегрални део целине ова композиција је, између осталог, тематски повезана са свим преосталим ставовима циклуса (видети пример бр. 29). Такође, веза између елемената музичког организма *Огледала* је наративног, тј. линеарног и хронолошког типа. Јунак чије доживљаје пратимо кроз Равелове звучне арабеске уздиже се из мрачних, тамних и суморних светова "Ноћних мољаца" и "Тужних птица", пролази кроз две динамичне епизоде, прву, "Барку на океану" у којој је као субјект надјачан окружењем и другу, "Албораду дел грациосо" где плес и покрет карневалске атмосфере тријумфују над судбином. Коначно, последње уточиште херој налази у "Долини звона", чија симболика и мистика дају циклусу логичан завршетак.

Пример 29 Тематско језгро клавирског циклуса *Огледала*

"Ноћни мољци", 3. такт.

"Тужне птице", 1-2. такт.

"Барка на океану", 1. такт.

"Алборада дел грациосо", 1-2. такт.



"Долина звона", 4. такт.



Морамо се запитати зашто се Равел одлучио за тему којом се приказује борба бродића против немилосрдног океана? Сама инспирација водом није новост у композиторовом опусу, већ стална преокупација. Такође, чињеница да Дебиси исте године ствара симфонијску скицу *Море* користећи сродна изражајна средства указује на историјски и стилски оквир музичких превирања у освит XX века. Са биографског становишта нису занемарљиве чињенице Равеловог одрастања поред луке *St-Jean-de-Luz* као и крстарења на коме је био са својим пријатељима уочи компоновања циклуса. Међутим, у ширем смислу, метафорички посматрано, "Барка на океану" је алегоријски приказ човековог отуђења у модерном добу, његове истовремене неспособности да се истакне као индивидуа и одвоји од масе али и немогућности да себе сагледа као део веће целине (океан као универзум). На основи ове антиномије гради се прича музичког комада.

Са семиотичког становишта може се говорити о присуству неколико врста знакова у "Барци на океану". Неки имају наративне функције а други не. На

пример, делови фактуре који су тридесетдвојке у ритмичкој вредности јесу иконе воде, таласа или океана у различитим менама зависним од развоја наратива. Универзални и ултимативни елемент – вода – није случајно део готово сваког обимнијег дела француског ствараоца. У "Барци на океану" вода је симбол бескрајне и бесконачне природе океана/живота пред којом појединац изгледа као да и не постоји. Фантастичан је херојев опстанак на површини тако немилосрдне сцене. Фигурације и пасажи којима Равел дочарава и заступа покрете и присуство воде постали су заштитини знак његове поетике.²⁴

Индексни знаци доминирају прелазним деловима композиције, али су присутни и у случајевима када се форсирањем хармонске везе ствара утисак каузалности, као нпр. у сегменту В (видети табелу 4). Јединствени симбол става припада актеру који је метафора отуђеног субјекта, протоактера који не долази до егзистенције на свету већ као да је 'заглављен' између бића и не-бића. Семиотичка анализа десосировског усмерења показали би да све материјалне (означитељске) турбуленције и нијансе акустичке слике "Барке на океану" извиру из концепта (означеног) премоћи океана над херојем. Однос потчињеног и доминантног као однос две силе у физици добија своје огледало у односу две масе звука, у којој она изграђена на бази онакограда обухвата и савладава сваки покушај формирања истакнуте мелодије.

²⁴ Да проницљивост али и економичност у Равеловом раду са базним материјалом нема граница показује нам "Барка на океану", комад у коме је читав један слој фактуре настао исписивањем арпеђираних фигурација и уздигнут на виши семантички ниво као заступних свемоћног океана и његових слушкиња – таласа. Еволуција звучних арабески кроз Равелов опус могла би бити предмет засебне студије а нама ће овде бити довољно да констатујемо да је њихов значај порастао од прелазних и декоративних функција до градивног материјала једног од слојева дела и, на крају, до музичког архетипа и симбола у *Гаспару ноћи*. Преплети линија, веома налик на динамику *art nouveau* цртежа, којима се енергија океана игра живост добијају од Равелове смеле хармонске градације као и од суптилно спроведене регистарске стратегије која антиципира "Ондину".

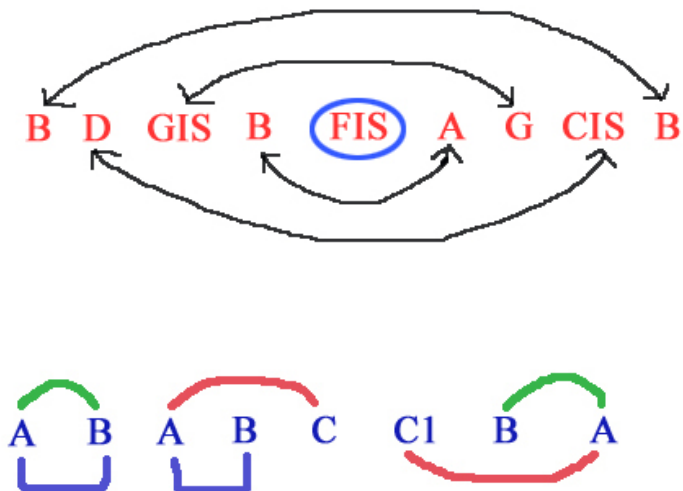
Табела 4 Однос структуре, гравитационих поља и наративних категорија у "Барци на океану"

Одсек	Такт	Гравитационо поље	Наративна категорија
А	1-27	Fis	простор
прелаз	28-37	В	време
В	38-54	Gis	простор+време
прелаз	55-60	Gis	простор
А	61-67	Cis	простор
В	68-81	В	простор+време
С	82-98	D	актер
C ₁	99-111	G	актер
В	112-132	А	простор+време
А	133-140	Fis	простор

У теорији музичке семиотике Ероа Тарастиа (Еро Tarasti) постоје три базична темеља (музичко време, музички простор и музички актери) на којима је изграђен систем помоћу кога се може ефикасно и целовито тумачити процес музичког дела и његова наративна логика. У "Барци на океану" одвија се борба између принципа приповедања музичким средствима и апстрактног, антинаративног, атемпоралног, децентрираног музичког модернизма. Према нашем мишљењу превагу односи наративни модел који је апсорбовао готово минималистичке епизоде. Следећи лучни принцип описан код Гремаса можемо утврдити исти, симетрични, принцип у изградњи облика али и у постављању гравитационих поља (видети графикон 2).²⁵

²⁵ Гремасова теорија модалитета развија се унутар структуралног оквира израженог кроз три ступња која можемо применити и на "Барку на океану" као и на многа друга дела: *inchoativity* (1-27), *durativity* (28-132) и *terminativity* (133-140).

Графикон 2 Принцип симетрије у "Барци на океану" (тонски центри и форма)



На почетку Равелове приче стоји простор, тј. изградња сцене на којој се одвија драма. Првих 27 тактова настало је, у апсолутном смислу из једног сета тонова (fis-a-cis-e-gis) а у релативном тј. хармонском на основи великог молског нонакорда (благи контрасти који изнутра освежавају динамику музичког тока у 11-13 и 21-22 т. јесу исте структуре као и матична 'боја' става). Сва три слоја фактуре јесу деривати наведеног нуклеуса: сема воде/океана у пратњи (а), сема барке која плута у дисканту (b) и сема јунака (c) скривена у пратњи у пренаталном стању изведена из семе воде/океана (види пример 30). Занимљиво је да компоненти *c* недостаје само један тон из сета – тон *a* – управо онај тон којим се завршава први притајени наступ актера. Узети заједно ови елементи формирају једну статичну, мозаичну фреску једноличног карактера, у хармонском и функционалном смислу нанету 'боју'. Та звучна боја има функцију чисте апстракције²⁶ коју онтолошки испољава управо специфичним акустичким просторним распоредом. Гремасовим речником модалитета овај део композиције 'јесте' (being) али не 'чини' (doing) ништа. Блок простора формиран у првом сегменту композиције има, регистарски

²⁶ Почетни сегмент композиције чујемо, осећамо и разумемо као *temps d'espace* који је био предмет критике Анрија Бергсона.

посматрано, структуру нагиба (од светлине дисканта до алтовске и басовске лаге у последњој четвртини одсека).

Пример 30 Семантика слојева у првом изотопу "Барке на океану", т. 1-5

Други важан елемент постојања музичког дела чини фактор времена. А њега нема без промене, без чина, догађаја или дешавања. "Почетна тачка свеколике музике јесте ситуација у којој су испуњени услови "сада, овде и Ја". Ово је фундаментално стање музике као такве" (Tarasti, 1994: 286). Јасну и оштру промену али и граничну линију представља октавни прелом из 28. такта у функцији индексног знака. На педалу тона *b* гради се грандиозна хармонска градација чија је кулминација планирана тако да у следећем сегменту да фузију два принципа (простора и времена). Слушалац има јасну телеолошку перспективу тек унутар овог прелазног сегмента композиције. Он је транзитивног карактера и води ка нечему, обећава наставак и постојање циља. Убрзана фреквенција хармонског ритма даје утисак протока времена, акцентује га на веома ефектан начин и, за разлику од претходног дела става, регистарски је усмерен ка последњим октавама клавира. Егзистенција прелазног периода музичког тока чини могућим нарративни принцип јер, у односу на претходни сегмент јесте *промена* тј. догађај. Према

дефиницији Мике Бал (Maria Gertrudis "Mieke" Bal) догађај јесте прелаз из једног стања у друго стање, у нашем случају из пасивног у активно стање (Bal, 2000: 11).

Промена отвара могућност за наставак музичког тока, за продужетак дешавања у времену. У том смислу, наредни одсек В представља синтезу принципа простора, утемељеног почетком дела, и времена, инаугурисаног хармонском градацијом. Барка се, након релативно безбрижног плутања (одсек А) на пучини океана нашла у олуји (прелазни одсек) која ју је одвела на буру огромних таласа (сегмент В). При том, сема воде, овде појачана очигледном индексичном функцијом хармоније, има улогу таласа (њен први део раста а други пада таласа) који се понављају у неколико махова све док, наизглед, не потопе барку. У делу В задржава се звучност океана али јој се додаје динамика времена путем каузалитета напетости (раста таласа) и разрешења (пада таласа).

Пример 31 Сема таласа у "Барци на океану", т. 38-39

The image displays a musical score for the piece "Barca sul mare" (Example 31), spanning measures 38-39. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows the piano introduction, with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piano part is marked *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The second system shows the vocal line entering with the lyrics "diminuendo". The vocal line is marked *s* (sostenuto). The piano part continues with a rhythmic accompaniment. The third system shows the piano part continuing with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A blue line is drawn across the score, indicating a melodic contour or a specific harmonic progression.

Након укупно три покушаја потапања барке (2+2+2 од 38. до 43. такта) долази до благог смирења и усидрења на остинату тона *gis* вешто комбинованог са три различита типа фактуре у наредном току комада. Овај тон има и наративну функцију јер припрема доминантни тонски центар који ће уследити у следећем одсеку дела (*fis-gis-cis*). У 46. такту појављује се мото-тема изграђена на бази сета о коме смо говорили али је сада у сасвим измењеном мелодијском, ритмичком, метријском и хармонском облику, но ипак препознатљива. На овом месту можемо увести појам *фокализације* који је погодан за тумачење музичке ситуације и преламање семе барке у сему хероја из које касније настаје актер. Фокализација је перспектива у којој су наративне ситуације или догађаји представљени тј. перцептуални или концептуални услови обраде драмског стања (Prince, 2003: 31-32). Претпоставимо да су у семи барке садржани брод и јунак (видети пример 29). Када се промени фокус или угао приказивања исте семе добија се и нешто другачији увид у једну те исту драмску инстанцу. У 46. такту пред нама је барка (види пример 32) стабилизована изнад нивоа мора и таласа (обратите пажњу на то да једино овде нема орнаментике којом се заступа океан/вода/таласи). Антиципација актера је одвојена (линеарно посматрано) од семе барке што можемо тумачити као херојево поносито стајање на врху прамца (49. такт) јер су сада у његовом подножју океанске дубине у које храбро, и са презиром, гледа.²⁷ Принципом фокализације настаће и музичка структура којој смо придружили статус актера.

²⁷ Метафизичност у смислу прекорачења граница понекад се рефлектује и на плану материјалности, конкретно акустике. У "Барци на океану" од извођача се захтева репродукција тона који једноставно речено не постоји на клавијатури. Пробијање инструменталног опсега кроз експлицитно ногирање 'фантомског' субконтра *gis* у тактовима 44 и 92 јесте *par excellence* случај акустичке фантазије. Зачудо, читав век касније само један велики произвођач клавира, *Boesendorfer*, испунио је очекивања по овом питању и то вероватно не имајући на уму Равела. Верујемо да се у овом случају не ради о грешци приликом штампања партитуре већ једноставно о композиционом захтеву у потрази за одређеним звучним склопом.

Пример 32 Сема барке 'ослобођена' таласа, т. 45-48



Сигнал будућег актера јесте иницијални интервал - мала терца. Антиципација херојевог наступа има значајну драматуршку функцију. У теорији приповедних текстова поступак антиципације јесте вид одступања од времена, у нашем случају *указивање унапред*. У наредном прелазном одсеку пред нама је хоризонт мора, смирен и раван након прошле олује. Сегмент је десубјективизиран, сведен на басовске октавне преломе којима су придодате фигурације семе воде. Равел суптилним музичким средствима припрема поновно 'опросторење' музичког тока. Следи једна врста наратолошке ретроверзије, у формалном смислу почетка раздвојног дела, све је онако као што је и било на почетку дела само на другој тонској висини, тј. унутар гравитационог поља доминанте. Прича, услед повећања тензије, добија на динамици.

Одсек А (61-67) је сада знатно краћи, стручно речено, у питању је приповедно сажимање. Барка је опет на таласима. Елемент *c* се сада појављује већ у трећем такту целине. Равел испуњава меморијски задатак наратије, подсећа слушаоце на битно, на оно што не смеју заборавити да би прича могла да се разуме. Парадигма очекивања још увек функционише, према нашем мишљењу последњи пут у комаду. У кадру је главна слика, сада са нијансама времена на себи. Убрзана експозиција даје Равелу могућност да изостави прелазни сегмент. Сада су два изотопа директно сучељена. Зашавши дубоко на пучину бродић је овога пута фронтално изложен таласима, и то у три налета као и први пут (овога пута 'снимљеним' из другог угла, гравитационог поља тона *b*). Као што то у причама обично бива ни овога пута барка није потопљена. Напротив, према семи барке из 77. такта идентичној (истовремено иконички и индексични знак) оној из 46. такта

схватимо да је бродић још увек изван домаћаја морског дна. Међутим, да ли је то случај и са нашим јунаком?

Слика 8 *Слав Медузе*, Теодор Жерико, 1819.



Ако се присетимо претходног невремена на океану сетићемо се антиципативног мотива концентрисаног у форми мале терце. Сада, наизглед, имамо сличну ситуацију. Ипак, мотив се понавља двапут а и његово окружење није ни у тоналном (просторном) ни у временском смислу исто (сетимо се фактурног окружења антиципативног мотива из 49-52. такта – дотад неупотребљеног у делу чије смо тумачење дали). Овога пута је очигледно да окружење припада семи воде/океана а то у контексту наше приче може да значи само једно – јунак је пао са брода и налази се у океану. Ново стање појачано је гравитационим пољем које Равел претходно није користио – *in D.* Празнина и страхота дављеничке сцене истакнута је и фактуром у којој нема басових тонова – тј. нема ослонца – јунак плута над бескрајном дубином (т. 82-83). Када га коначно сретнемо у наративу главни лик је оштро издвојен из фактуре битоналним, регистарским и контурним подвајањем. Човек који, могуће, и не зна да плива заиста јесте страно тело у

немилосрдној природи. Прво излагање актера (т. 84-86) успоставља се мелодијском посебношћу, тоналним контрастом и поштреном фокализацијом. Јунак се бори за живот и покушава да плива, отуда лучни покрети басових деоница у т. 87-89. Наратив додатно добија на динамизму, следи ново сажимање и кондензовани наступ актера (т. 90-92) и последњи, неуспешни покушај борбе за дах (т. 93-95). Коначно, оно што у теорији музичких облика називамо дељењем мотива, његовим распадањем на најмање делове, указује нам на чињеницу да се јунаков живот гаси – од тек започете егзистенције на Равеловој позорници остао је само један једини тон - a^1 . Чини се као да је читав средишњи део става коме смо присуствовали – заплет – сада добио своје коначно разрешење.

Пример 33 Актер "Барке на океану", т. 84-86

(Завршетак приче/судбина хероја има два могућа тумачења.)

- (а) Ипак, попут каквог магичног преврата исти тај усамљени тон, задржан у функцији ванакордског, тона напетости, наслојен је на

нонакорд, над чијом се хармонијом развија, сада фактурно акордизован актер, толико расцветан и динамизован да се, напосред, губи у киши дивље орнаментике. Отуђење модерног субјекта и његов наротив појединца надвладаног бесконачно снажнијим окружењем (светом) метафорично је приказан кроз поигравање океана барком на музичком платну Мориса Равела. Баладни наротив се трансформисао у монолог, у глас који вапи за разрешењем своје усамљености и ефемерности.

- (b) Нејаки и напуштени тон a^1 у бриљантном прелазу у равеловском маниру бива уграђен у темеље новог гравитационог центра настављајући своју борбу у простору трансценденције. Уместо да буде смлављен снагом таласа, јунаков дух се сада издиже над океаном реенергизован. Као да тек сада, након пораза, актер добија свој 'оригинални' облик. Снага актера показана је музичким средствима. Мотив је акордизован, почиње квинтним скоком након осминске паузе и изложен је градацијски уз стално динамичко јачање. Занимљиво је да је структура ове појаве актера готово идентична сету тонова чију смо симболику објаснили на почетку рада. Међутим, постоји једна битна разлика, уместо молске терце сада имамо дурску у вајању мелодијске линије. Као простест пред овом абнормалном побуном јунака против судбине површина мора је најузбурканија у читавом комаду. Сема воде у овој сцени има највећи опсег који константно одржава. На крају се и један и други слој стапају у оштро супротстављеним пасажима, линијама које се крећу у супротним смеровима.

Када је драмски моменат стигао до антиклимакса у 108. такту запажамо још један веома интересантан детаљ. Унутар густе фактуре семе воде, сада стабилизоване и једноличне, крије се скривени двоглас од значаја за наротивно тумачење става. Јунаков дух стопио се са бескрајем океанског простора и сада, разложен на базичне елементе, као у каквом хемијском процесу, живи унутар воде.

Актер је 'разводњен' на интервале кварте и велике секунде који у игри преклапања скривеног двогласа спорадично формирају и интервал мале терце којим се комплетира интонациони фондус са почетка дела. У Равеловом композиционом поступку нема случајности и мањка или вишка тонова. Сваки део музичког тока следи наративну логику чак и када је настао чистим, ненаративним, акустичким средствима.

Реприза В одсека која следи такође се на метафоричан начин уклапа у финале ове маестралне игре тоновима. Сегмент таласа, са већ фиксираним бројем понављања, прекрива попрште борбе попут каквог платна у позоришту. Море наставља свој монотони живот. Ипак, да се не ради о крају приче препознајемо по одсуству гравитационе стабилности. Музички ток се сада креће око центра тона *a*. Сетимо се какав је значај овај тон имао за јунака. Траг његове егзистенције је још увек присутан. Арпеђирани пасажии налик на звукове свирача харфе у доколици уводе нас у поље новог знака. Појављује се сема барке (т. 120-124). Међутим, једва је распознајемо. Фокализовани приказ барке представља удаљени предмет чије контуре са напором идентификујемо. Мотив у дисканту је сажет и умањен а пратња метрички померена. Барка се све више удаљава од посматрача и нестаје на хоризонту океана. Ситуација коју описујемо има, до сада јединствену, троструку знаковност. Икониичку, зато што миметички опонаша плутање барке на води (екстероцептивна функција) и личи, у умањеном степену, на раније изложени мотив (интероцептивна функција); индексичку, због тога што указује на стање објекта радње (екстероцептивна функција) али и зато што упућује на процес ентропије којим ће бити захваћене све преостале фазе музичког тока (интероцептивна функција); и коначно симболичку, зато што представља метафору саме приче – повлачење и утапање субјекта у целину (екстероцептивна функција) и заступа нуклус примарног тонског сета у рудиментарном виду (интероцептивна функција).

Херој наступа још једном, субверзивно и прикривено, на начин који ће касније искористити и Стравински у *Петрушки* (Петрушка). Таман када смо помислили да је јунак напустио сцену, он нам се, у такође фокализованом виду, обраћа из друге сфере. Сцена привиђења (имајмо на уму да у случају првог

тумачења херојеве судбине присуствујемо фантомској појави актера) се састоји из три слоја: јунакових дозивања, узвика или опомињућих реплика увек интонираних малом терцом, модификоване семе пливања у виду лучних, хроматизованих кретњи у басу и спорадично размештених метаморфоза семе воде. Дух хероја попут духа Хамлетовог оца и даље упорно опстаје унутар контура приповедног поступка. Семантички набој овог Равеловог поступка можда нам указује на неминовност егзистенције хероја ма у ком виду и непристајање на отуђење, предају и очај стања модерног субјекта. Другим речима, наратив не може да преживи без покретачког агенса у виду актера. Веома је интересантан и начин на који актер завршава свој исказ – понављање једног тона (овде тона *cis*) указује на сигурност и убедљивост јунакових уверења.

Лаганом и елегантном пасажном апођатуром, као у филмској монтажи, Равел нас враћа у свет простора, репризом одсека А. Дисолуција ове ретроверзије и њена фреквенција доприносе утиску убрзања приповедног тока, тј. експресног епилога. Прва два такта су идентична. Успостављен је гравитациони плато заокружења приче. Очекује се и антиципира крај музичког тока. Већ у трећем такту овог сегмента аутор застаје као да се премишља има ли смисла наставити даље и куда? Ипак, он у следећм такту наставља са истим изотопом. Међутим, овога пута се зауставља и пре његовог понављања. Следе типични поступци дељења мотива, метричке и ритмичке замрлости и коначно један *rrrr* одзвук. Оставши без актера али и времена свет се распада нестајањем и самог простора. Онако како је и настао наративни оквир и нестаје (простор – време – актер – време – простор). Музички ток испарава пред нашим очима попут дима угашене свеће. Процес који је започет несигурним и ентропичним наступом актера захватао је све више и више ткиво композиције док је није довео до прераног али ефектног завршетка.

Однос између нарације и чисте звуковности у Равеловој "Барци на океану" је вишезначан и сложен, испреплетан на различитим разинама. Иако недвосмислено постоје и дуже епизоде ненаративног карактера оне су редовно уклопљене у шири, линеарни план. Масом звука у "Барци на океану" доминира пасажни, нетематски обликован звук што даје за право оним тумачењима која *Огледала* сврставају на страну Равелових 'импресионистичких' остварења.

Међутим, чак и да у потпуности умањимо значај акторијалног слоја у анализи, музички ток заснован на арабескама 'тече' захваљујући изузетно пажљиво осмишљеном хармонском и тоналном плану, без којих и нема музичке наратије (Tarasti, 1996: 18-22).

Однос између наративног и акустичког подсећа нас на однос између фигуралног и апстрактног у ликовним уметностима, с тим што је у нашем случају време *sine qua non* наративног а апсолутни простор услов апстракције. Са једне стране, просторне фазе композиције уоквирују читаво дело, оно настаје из простора, из просторног принципа. Са друге стране, средишњи и највећи део дела наглашено је наративан, упркос многим 'застајкивањима' и сумњама хероја, аутора и/или приповедне инстанце. Такође, рационалност Равелових поступака као и чврстина целине заснована на принципима симетрије јасно указују на постојање музичке фабуле.

У теоријском смислу одговор на апорије западноевропске музике почетком XX века можемо потражити у Тарастиевој подели функција знакова на *чин* и *догађај* унутар тзв. музичких ситуација (Tarasti, 2002: 65-87). Музичка ситуација јесте скуп околности и услова постојања звука унутар кога нешто може једноставно постојати тј. бивати у стању окошталости (као просторни сегменти "Барке на океану" у којима нема ритмичких, мелодијских, хармонских валера нити осећаја протока времена услед сталног понављања истог чиме се и ствара утисак 'простора') и тада је 'чин' или може бити догађај који увек подразумева промену на неком плану: из једног стања у друго, унутар самог мотива путем развоја (често фактурног типа) или промену музичког тока из процеса у стање – догађај је и прелазак догађаја у чин као на крају "Барке на океану". У сваком случају јасно нам је да *догађаји* ипак преовлађују у Равеловој музици упркос појединим самосталним и упечатљивим епизодама 'апстрактног' карактера. Равелова *Огледала* још увек стоје на прелазу два доба и представљају еkleктичко уметничко дело.

Поетички, естетски и уметнички потенцијал арабеске из *art nouveau* као извор Равелове клавирске музике

Као и свако интердисциплинарно разматрање музике, постављање питања о међусобним утицајима између различитих сфера уметности на дисциплинарном и културолошком нивоу представља изузетно сложен и у бити антиноман задатак. Исходи таквих истраживања увек су далеко од стабилности и поузданости позитивистичког типа али су, макар и на спекулативном нивоу, интелектуално надмоћни и захвалнији као продори у непознате области сазнања.

Полазна претпоставка нашег рада је да постоји разумна основа за став о вези између арабеске у њеној *art nouveau* варијанти и Равелове клавирске музике. На такав закључак не наводи нас само историјска синхроност двеју појава већ и вертикална, готово органска повезаност унутрашњег устројства музике и принципа арабеске. Покушаћемо да улажемо на могућа теоријска проблематизовања и контекстуална манифестовања уодношавања два света – плошне магије испреплетаних линија и Равелових звучних загонетки скривених иза наизглед једноставних музичких акварела. Додатан аргумент у прилог хипотези представља и чињеница да у музиколошкој литератури присутност арабеске у Дебисијевом стваралаштву представља једну од често разматраних појава (упор. Eigeldinger, 1989; Cummins, 2006). Имајући у виду природу односа Дебисија и Равела не може се занемарити могућност утицаја и на том плану.

Равелова клавирска музика, као и свака друга музичка формација, корени се у несагледивом броју изворишта. Специфичне квалитете пијанистичког дела опуса француског *enfant terrible* могуће је откривати и тумачити на различите начине. Бројни изражајни и структурални елементи Равелове клавирске музике могу се, према нашем мишљењу, повезати са смислом који у себи носи принцип арабеске.

Арабеска је један од оних концепата, појмова и термина који су због своје иманентне сложености задобили статус симбола највишег реда. Арабеска продире у најразличитије области људског сазнања, прелазећи медијске и културалне границе. Измицање језичком дефинисању само подстиче све веће интересовање за овај феномен. Арабеска се може културолошки одредити као врста орнамента. Она

је типичан облик арапске уметности²⁸ и снажно је повезана са исламом, иако не припада искључиво тим културама.²⁹ У техничком смислу арабеска није фугуралног карактера, избегава се сличност са животињским или људским обрисима. Другим речима, арабеска је антирепрезентативна, непредстављачка форма. Њена апстрактност огледа се кроз јасноћу и строгост цртежа. Карактер арабеске је примарно графички. У муслиманској традицији одсуство фугуралног подстиче ритам и инкантацију бескрајним понављањем теме, што омогућава бољу контемплацију (Ševalije, 2009: 28).

Специфичан утицај на посматрача арабеске манифестује се на перцептивном нивоу слично лавиринту чији замршен ток води од руба према локалном центру. На такав начин рецепијент постаје објект уметности, а арабеска остварује ефекат завођења. Арабеска арапског орнамента састоји се од два неизоставна елемента: флоралног, у виду интерпретације листа и стабљике, и геометријског, који је заступљен линијом. Арабеска је спој маште и реалности. Епиграфска арабеска јесте прелазни облик арабеске који је води једном од њених појавних облика у епохи *art nouveau* и наставља се у савременој апстрактној уметности као форма без геометријског ослоња и без утицаја биљних мотива. Поступком 'пражњења' садржаја арабеска се претвара у херметичко писмо.

Арабеска се може промишљати и у религијским и симболичким координатама. Арабеска је технички поступак којим се у исламској уметности заобилази идолатрија. Арабеска је метафора верског виђења света. У апстрактном одвијању арабеске нема ни почетка ни краја а она их и не тражи јер је вођена ка безграничном. “Улазите у неку џамију. На зидовима посматрате овакву или онакву арабеску али уз то чините још нешто. **Слушате је** (подвукао И.Р.). Окружује вас појање. За верника је то обредна инкантација” (Ševalije, 2009: 28).

²⁸ Давене (Émile Prisse d'Avennes) сагледава читаву арапску уметност као антологију орнамената (D'Avennes, 2008).

²⁹ Приказивање природних покрета низовима поновљених линеарних завоја у кинеском пејзажном сликарству један је од облика арабеске.

Слика 9 *Art nouveau* арабеска



Арабеска је и метасимболична јер је симбол симбола. Она открива сакривајући али и откривајући сакрива. Као привилегована форма исламске уметности она је парадигма уметничког дела и разјашњава коинциденцију његова два својства: његове објективности и субјективне везе између индивидуалне психологије уметника и колективне психологије. У арабески је све синтеза и конвергенција (види Verque, 1966). Дуализам унутрашњег уређења арабеске омогућава њену виталност. Арабескне метаморфозе одавно се мере вековима. Насће у овом тренутку занимати њена судбина у европском контексту *Fin-de-siècle*-а Француске, односно Париза.

Art Nouveau је назив за декоративне, синтетичке, еkleктичне и пријелазне европске културе и њима одговарајуће архитектонске, дизајнерске и умјетничке праксе између 1880. и 1914 (Šuvaković, 2005: 76). Прелазно доба европске уметности и културе коначно уноси дух хетерономности који није лако теоријски проблематизовати. И на терминолошком плану постоји много означитеља овог покрета: сецесија, младалачки стил, модерни стил, слободни стил или нова уметност. Дебора Силверман (Debora Silverman) бавила се управо проблемом промене значења термина *art nouveau*, посебно у последњој деценији XIX века (види Silverman, 1989). Корени ове сложене појаве, која је обухватала распон од архитектуре гвожђа и стакла до кућних ентеријера, налазе се делом и у обнови

рококоа услед све већег интересовања за XVIII век. Историјске везе и нити не указују нам овде само на питања генезе уметничког покрета већ и поетике музике, имајући у виду специфичности Равеловог неокласицизма, посебно у случају моделовања Купренове музике. Декор и украс рококоа саглашавају се на једном од нивоа са новоформираном естетиком.

Процветавање арабеске задобија у *art nouveau* различите облике. Арабеска архитектуре је структурални ослонац нових принципа равнотеже у пројектовању. Њене слободне линије откључавају машту конструктора. Сликарство постаје комплексније, како у садржајном погледу (онда када арабеска не дозвољава празан простор на површини) тако и у формалном смислу (арабеска води поједине сликарске правце ка апстрактној уметности) и обогаћује се несметаним плесом линија. Арабеска *art nouveau* је спој два принципа (која је задржала из своје арапске инкарнације): неухватљивог извијања флоралних и чисто геометријских линија и јаког структуралног уређења у смислу оквира који та 'неправилност' формира. Арабеска је и простор слободе, бране од дехуманизујућег смера прогреса. Употреба араберске је често практична и скројена по мери човека. Она постаје људски траг или упис на новим продуктима индустријализације и механизације. Истовремено, арабеска је симптом отпора аутоматизму техничког процеса. Засићеност цивилизацијским достигнућима које се може приметити крајем XIX и почетком XX века окреће човека занату, ручном раду и природи. Натуралистичко схватање арабеске широко је експлоатисано у уметничком погледу. Двослојност онтолошке природе арабеске једно је од обележја епохе. Уметничке форме које карактеризирају *Art Nouveau* су артифицијелне, стилизоване и површно симболичке, тј. истовремено метафизички нематеријалне и транспарентно материјалне (Šuvaković, 2005: 77).

Животна судбина Мориса Равела често га је водила ка изворима арабеске. Равелова блискост подручју распрострањања арапског културног утицаја дата је самим рођењем у Цибуру, месту које се налази на граници Француске и Шпаније. Пиринејско полуострво, центар ширења исламског учења у Европи, био је занимљив композитору и по специфичном иберијском и баскијском фолклору. Као што је чест случај са путницима мисли и имагинативним личностима, Равел је био

фасциниран Оријентом, иако никада није физички боравио у том делу света. Прилику да се упозна са елементима арапске културе композитор је искористио на Светској изложби у Паризу 1889. године. Реплике типичних ентеријера и екстеријера биле су карактеристичне за представљање богатства не само исламског света. Арабеске као интегрисани декор у виду зидних таписерија простора где су се одржавали чувени *café concert* нису могле да промакну минуциозном увиду Мориса Равела (види слику 10). Подсетимо се још једном да се арабеска и слуша а не само гледа. Раскошне форме и боје, преплети безбројних линија и пуноћа израза културе далеког Истока имали су утицаја на Равела исто колико и контакт са оријенталним плесачима и арапском музиком. Као што је и сам говорио, Равел је слично Дебисију и другим савременицима, увек био одушевљен музичким оријентализмом (Mawer, 2000: 33). Бескрај културалног, уметничког и музичког Другог са којим се суочио пружио је Равелу фантастичан избор у проналажењу инспиративних модела, које је могао као и сва друга искуства да подвргава сопственом стваралачком принципу 'неверности узору' (Mawer, 2000: 10).³⁰

³⁰ Само оно знање или сазнање које је пронађено, савладано и научено може бити превазиђено у корист новоспознатог знања које се у овом случају једино и стиче композиционим поступком у коме се полази од мајсторски савладаног умећа које је део историје како би се исто могло изневерити сопственим унутрашњим потенцијалом који појединац у дијалектичкој борби са материјалом једино и може да открије.

Слика 10 Атмосфера са концерта у *café concert égyptien*



Извесну ароганцију и демонстрацију креативне моћи Равел је показао приликом боравка у Мароку³¹ када је тврдио да би могао да напише музику која је арапскија од саме арапске музике, ако би уопште и желео тако нешто да уради.

Арабеску као принцип у стваралачком бићу Мориса Равела идентификујемо кроз статус који у синтактичко-семантичком погледу имају **пасажи** у његовој музици. Оно што се у конвенционалној теорији музичких облика категоризује у ред пасажа као назива за мање значајне чиниоце звучног комплекса у Равеловој фактури израста у интегрални део аудитивног доживљаја. Смисао Равелове клавирске музике почива на имплементирању наизглед украсних и декоративних

³¹ Амбасадор Марока, у нади да ће му пружити материјал за инспирацију, водио је Мориса Равела у обилазак раскошних башти и ентеријера уређених по принципима арапске уметности.

етидних формација чија је функција углавном била прелазног или секундарног/подређеног карактера у везивно ткиво наративне и аутономно музичке логике без чије егзистенције остали елементи не би могли да опстану. Моћ арабеске да од једноставних градивних елемената нижег реда створи величанствене преплете сродна је по духу Равеловом умећу изградње унутрашње сложених формалних система помоћу на први поглед фундаменталних, сведених музичких формација. Такође, украси које Равел употребљава, посебно у неокласичним делима, како у музичком тако и метафоричком погледу губе свој орнаментални израз и постају есенцијални део фактуре.³²

Либерални концепт укидања хијерархијског уодношавања елемената музичког дела не значи губитак разлике између битног и споредног већ шансу за подједнак развој сваког могућег отелотворења које музичка идеја задобије. Управо зато много тога зависи и од слушаоца Равеловог дела аналогно посматрачу арабеске који је принуђен да сам пронађе излаз из лавиринта. „Различита темпа одвијања сваке временске прогресије и њени међупреплети – природни, наративни и метрички – осветљавају нам Јанкелевичево схватање о томе како је Равелов слушалац непрекидно изазван да прилагођава своја очекивања у погледу континуитета музике“ (Bhogal, 2008: 27).

Таласасто изливање орнамената као знак препознавања Равелове музике поред перцептивних има и естетске консеквенце. Музика која почива на чврстим структуралним темељима најдубљег спознајног нивоа и има тематску обједињеност достиже утисак естетизације онда када су и тзв. орнаменти разрађени до нивоа перфекције. Префињеност и деликатност акустичке јасноће и профилсаност клавирског тона уз максималну посвећеност детаљу доприносе снажном чулном доживљају који је често ускраћен онима који не умеју да виде и чују даље од 'пасажа'. Чест феномен код Равелових дела о почетку који нема почетак, који као да је одувек ту док му се слушалац тек сада прикључује, веома је сличан ефекту арабескне вечности, њеном губитку отисне тачке. Слушалац *Гаспара ноћи* (посебно прва два става), "Барка на океану" из *Огледала*, "Прелид" из *Купреновог гроба*,

³² Стилски орнамент у антидекоративној функцији најплакатније је заступљен у циклусу *Купренов гроб*.

"Разговори лепотице и звери" из *Моје мајке Гушчарке* бива затечен у звучном универзуму. Додир са делом је осмишљен тако да изазива осећај фамилијарности и сигурности који за циљ има да 'упије' слушаочево биће у дело исто онако како графичка арабеска присваја свест посматрача. Ефекти емоционалног дејства музичког израза као последице специфичне интенционалне уређености музичких форми одавно су познати. У њиховом језгру налазе се закони перцепције образаца који следе законе доброг тока (одвијања, настављања), целовитости и довршености (упор. Меуер, 1956). Арабеска јесте заснована на принципу обрасца чијим се линеарним мултипликовањем и трансформисањем гради целина. У музичком погледу емоционална стабилност изазива се чулним путем онда када је дело засновано на протоарабеским принципима.

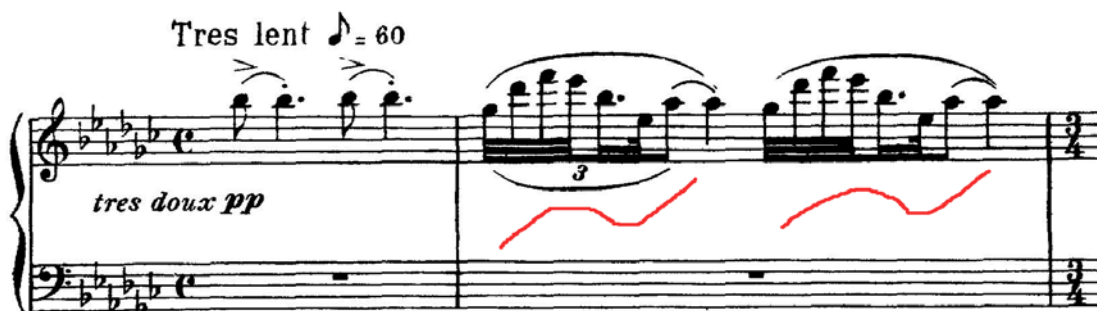
Утицаји арабеске могу се учити и на поетичком плану. Њен смисао провејава кроз структурисање елемената форме, мелодије, ритма, метра и хармоније творећи целину засновану на принципу *стабилне нестабилности*.³³ Са семиотичког становишта можемо појаве арабеске у музици класификовати у три категорије: иконичку арабеску (видљиву пре свега у партитури као својеврсни графизам), индексну арабеску (асоцијације арабеског типа проузроковане звуком) и симболичку арабеску (конвенционализовани интенционални уметнички акт налик Дебисијевој *Арабесци* или дубинско присуство принципа на иманентном нивоу).

Мелодијске структуре које су засноване на систему смене успона и падова могу се пронаћи како у Равеловим темама тако и у спореднијим музичким материјалима. 'S линију'³⁴ препознајемо у мелодијском облику мотива из "Тужних птица" из циклуса *Огледала*.

³³ Појам стабилна нестабилност употребио је Гурминдер Каур Богал (Gurminder Kaur Bhogal) као назив за метричко стање које је основа Равеловог метричког стила према његовом мишљењу (Bhogal, 2008: 28).

³⁴ Посматрање музичког процеса на линијски начин може се теоријски заступати на више начина. Близак нам је начин мишљења Ернста Курта (Ernst Kurth) у погледу формулисања проблема мелодијског покрета. Мелодијску линију као и сваку другу линеарну појаву у музици (а оне се не односе само на хоризонталну већ и на вертикалну димензију) разумемо у смислу преношења (једне) енергије на различите интонационе тачке. Мелодија постоји само ако се ове тачке могу перципирати и разумети у целини, у међусобном наративном уодношавању. Тада и облик мелодије има смисао по себи. Чак и више од тога. „Енергија покрета је феномен тензије који претходи звучању.....Тоновни мелодијске линије су површински нивои токова психичке енергије која се пробија. Стога не треба

Пример 34 *Огледала*, "Тужне птице", т. 1-2 - Арабеска у форми мелодијског обриса



Функција коју овај мотив има у комаду слична је арабескном споју предњег и задњег плана у фактури, битног и споредног у хијерархији. На почетку комада музичка арабеска је иницијални мотив, једноглас који је све што музика у том тренутку јесте. У том смислу овај мотив преузима тематски значај. Укључивањем осталих фактурних слојева у наратив Равел замагљује њену уочљивост и претвара је у украс који се спорадично појављује али не губи своју мелодијску изразитост услед интенционално осмишљене неутралности других фактурних слојева. Фактурни слој у функцији пратње из "Барке на океану" из *Огледала* такође је изграђен на принципима арабеске и верно следи њену лелујаву форму. Такође, тематски материјали из "Ондине", првог става *Гаспара ноћи*, упркос функционалној диференцираности која је производ синтаксичког захтева драматургије дела, имају као заједничку особину идентичну структуралну уређеност на плану мелодијског обличја. "Ондина" сагледана као арабеска јесте континуални сплет осцилирајућих линија.

Метроритмичко уређење Равелове клавирске музике указује на присуство арабескног принципа правилне неправилности тј. смене парних и непарних ритмичких структура и/или временских образаца или њихово истовремено присуство тј. могућност двоструког разумевања а тиме и перципирања метроритмичких структура. Перманентно одржавање унутрашњег конфликта између два супротстављена макро-регулатора времена током одвијања музичког текста као

говорити само о томе да се осећају силе између тонова, већ и *изнад* њих. Облик звучања представља за мелодију оно што кап воде представља за тензије водене масе“ (Tarasti, 1994: 99).

целине у зрелом периоду Равеловог стваралаштва постало је једно од његових препознатљивих поетичких обележја.³⁵ Овде се арабеска отелотворује у свом флоралном, натуралистичком виду. За Владимира Јанкелевича Равелова полиритмија и није ништа друго него верност версатилној суштини природе (Jankélévitch, 1976: 98). Као пример метроритмичке заплетености две линије које се попут арабеског мотива укрштају у времену истичемо први став *Огледала* – "Ноћни мољци".

Пример 35 *Огледала*, "Ноћни мољци", т. 1-2 - Метроритмичка хетерономност

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The tempo marking is 'Très léger (♩ = 128 environ)'. The dynamics are marked 'pp'. The music consists of two measures. The first measure shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The second measure continues this pattern. There are some accidentals, including a flat in the second measure of the bottom staff.

Ефекту подвојености доприносе и скривени гласови и то неколико њих на самом почетку клавирског комада.

Изградња сазвучја наслојавањем истоврсних интервала по принципу хоризонтале а не усвајање закономерности вертикале која је одувек доминирала западним схватањем хармоније честа је новина у Равеловим истакнутим композицијама. Линијско промишљање вертикале путем ограничења на јединствен интервалски састав (код Равела су честа наслојавања терци различитог тонског рода) даје сасвим нови смисао хармонији који је удаљава од узрочно-последичног хоризонталног смењивања акорада по принципу тензије и разрешења. Акорд се формира у току музичког дела, у процесу одвијања као што и арабеска настаје излиставањем својих вишедирекционих путања. Попут арабеске која, колико год расцветана била, има структуралну целовитост, акордске структуре почивају на униформности посматрано са формалног аспекта али им то даје другачије

³⁵ Ову композициону технику Хералд Кребс (Harald Krebs) у свом теоријском систему назива метричком дисонанцом (Bhogal, 2008: 12).

изражајне могућности. Арабескно укидање хијерархијске диференцијације између садржинских елемената звучног поља на плану хармоније значи да више нема дисонанци и консонанци, нити једног и прецизно зацртаног смера којим се музички ток креће, влада слобода криве, таласасте линије.

Звучне асоцијације које би биле усмерене на арабескни принцип зависне су од субјективног увида. Имајући у виду да асоцијације трансцендирају раздвојеност чула спектар могућих референтних импулса није могуће ограничити али их је могуће свести на интракултуролошке оквири. Имајући у виду лествичне основе које Равел користи или честа, готово хипнотичка понављања различитих варијанти истог мотива или већих структуралних целина (која могу бити схваћена и на интероцептивни начин) могуће су асоцијације у смеру музичког егзотицизма и оријентализма па тиме и арапског или исламског призвука. Од таквог утиска није далеко ни слика арабеске као симбола уметности ових култура. Представа о распрострањању арабеских образаца као да оживљава у музици. Живо мотивско ткање из "Прелида", првог става свите *Купренов гроб* као и уравнотежено осцилирање звучних маса у сегментима који репрезентују Лепотицу у "Разговорима лепотице и звери" из свите *Моја мајка Гушчарка* носе у себи дух *art nouveau* орнаментике. "Прелид" илуструје њену динамичност и органску виталност која прожима целину уметничког дела док "Разговори лепотице и звери" одражавају ентеријерски, просатијевски амбијентални музички декор.

Париз у периоду *fin-de-siècle* био је снажно надахнут истраживањем физичких, визуелних и изражајних атрибута арабеске. Један од њених конзумента био је и Морис Равел, у чијем је композиционом тексту арабеска један од саставних елемената. На поетичком плану она обликује ауторску мисао и уједињује њене саставне елементе. Као средство естетизације арабеска увећава чулни доживљај и укида хијерархијску разлику.

Као врста украшавања арабеска је дуго у центру историјских дебата у оквиру којих се преиспитује структурални и значењски смисао орнаментa у западној мисли. Да ли је арабеска ишта више од површне манифестација лепоте? Да ли значи нешто по себи? Да ли је орнамент слободан у односу на структуру?

Као и многи његови савременици, Морис Равел је, у духу обнове рококоа у Паризу која је у његово доба била актуелна још од средине XIX века, дао позитивно разрешење антиномног статуса арабеске као орнамента прославивши њену симболику у музици на практичан, стваралачки начин.

Семиоза циклуса *Gaspard de la Nuit* као наративног текста – случај водене нимфе Ондине

Музичку анализу употребом хибридне (семиотичко-нараторолошке) технике започињемо идентификовањем актера у I ставу *Гаспара ноћи*.³⁶ Иза којих звучних структура, тема или мотива се крију главни протагонисти драме. Као што смо већ напоменули неизоставно важни ликови II става су Ондина, њене сестре, морски краљ и мистериозни „јунак“ (пишчево „ја“).

На основу дистрибуције, физиономије и промена на материјалу мотив који заступа лик Ондине у акустичком медију недвосмислено јесте таласаста и хипнотишућа мелодија којом се даје први енергетски импулс ставу и циклусу. Она је изложена на начин уроборуса (симбол змије која једе свој реп, симболизује непрекидно циклично понављање, архетипски симбол који се среће у античким цивилизацијама), крај мелодије се идеално наставља на почетак исте. Ефекат хипнозе али и замагљеног почетка појачан је специфично одабраним тренутком наступа мелодије. Наиме, прва два такта (или такт и по) дати су у помереном метру тако да излагање прве теме става креће на трећој уместо на првој доби такта.

Материјал који има улогу завесе која се подиже на почетку представе уводи нас у атмосферу дела али и обезбеђује (како у фактурном тако и у феноменолошком смислу) јединство времена и простора неопходно за једну сцену. У метафоричком значењу та фактурна трака има функцију места радње, односно језера. Подрхтавање површине језера имитира се миметичким средствима. Тај слој³⁷ фактуре увек је изграђен од тонова акорда који је актуелан у датом тренутку и то тако што у ритмичком погледу из албертинске матрице увек „испада“ додата секста или неки други додати интервал који даје колорит Равеловој хармонији.

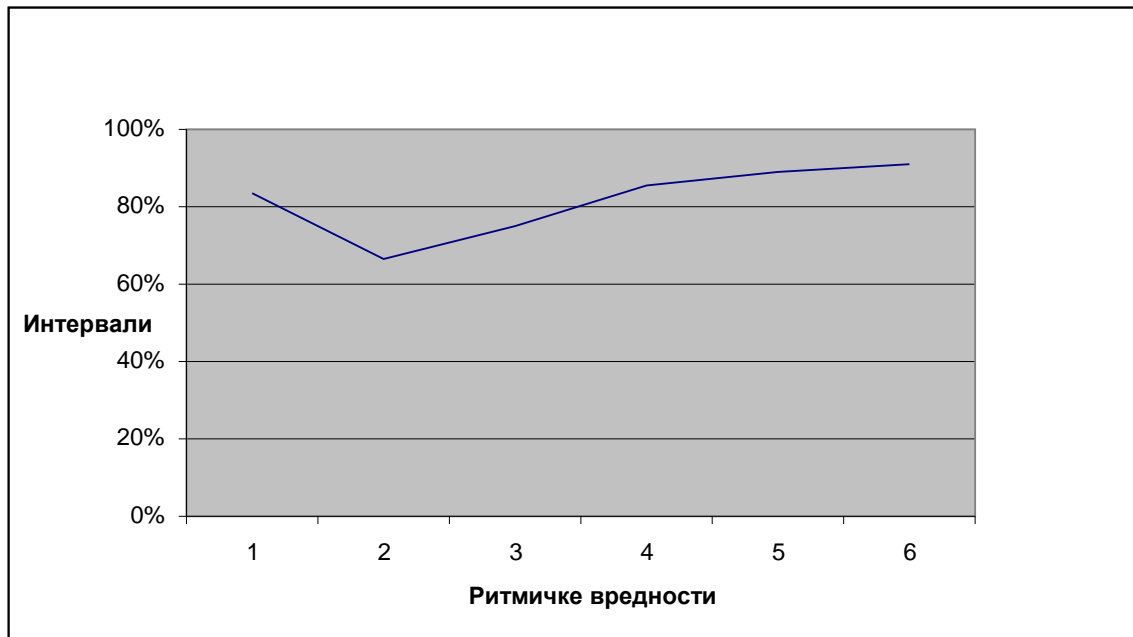
³⁶ У Прилогу 3 налазе се детаљније информације о циклусу *Гаспар ноћи*, укључујући и текстове Бертранових поема на три језика.

³⁷ Слојевитост Равелове фактуре није занимљива само као акустичка чињеница. У *Гаспару ноћи lauer*-и имају статус самосталног значењског ентитета – линије са стилским елементима епохе *art nouveau*. Дух покрета који се у Француској називао „слободним стилем“ историјски је сродник психоанализе и семиотике (та чињеница даје логичку чврстину мом интердисциплинарном приступу). Слојеви Равелових мелодија, тема, мотива, пратећих гласова аналогни су линији бердслијевског цртежа и орнаментици *art nouveau*. Воља фактурних сегмената одговара субјективизму уметности прелаза. Чак и Зиглинда Брун (Bruhn, 1997a: 181-228) у својој анализи *Гаспара ноћи* примењује метод у коме је линија много више од термина.

Тиме се жели постићи акустичка паралела роморењу воде и „цакљењу“ површине језера пред зрацима Месеца.³⁸ Ипак, вратимо се актеру Ондине. Њен природни амбијент представља „језерски“ слој кроз који се ова тема „креће“.³⁹ Полна/родна (женскост) одређеност овог музичког материјала уочљива је на два нивоа: појавном/чулном кроз сам карактер теме и њене вретенасте кретње потцртане ознаком *très doux et très expressif*, али и графизмом који добијамо када направимо осу пресека две линије (временске – трајање тонова и просторне – тонске висине).

Графикон 3

Геометријски приказ актера Ондине



Уочавамо да је општи облик веома сличан знаку којим се код древних цивилизација означавала плодност, жена, рађање живота и сл. То је форма ублаженог слова V. Овај податак је користан као аргумент у прилог тези да наведена мелодија може заступати лик Ондине; она јесте музички актер и то централни актер првог става. У погледу експозиције Ондиног материјала

³⁸ Како „оштро“ треба да звуче ови „звучни ромбови“ може се чути у нарочито маркантном извођењу Иве Погорелића.

³⁹ У каснијем току рада када се будемо бавили изотопима објаснићемо у каквом се драматуршком односу налазе ове две структуре.

значајна је још једна веза са Бертрановом поемом. Подсетимо се првог стиха прве строфе поеме:

- *Слушај! - Слушај! – То сам ја, Ондина*

У структури поеме ова реченица има функцију експозиције главног лика. Дакле, на сцену ступа Ондина која нам се при томе обраћа у првом лицу. То је важан аспект у смислу позиције наратора који формулишемо питањем: ко нам се *обраћа* у тексту? Ондина привлачи пажњу прво интонацијом свог говора (управни говор у поеми) и друго понављањем прве речи (слушај!). Ако упоредимо аналогно место у музичком делу видећемо да постоји паралела између поступака. Наиме, и у музици долази до понављања централног мотива актера Ондине и то тачно два пута - бинарна репетиција (она ће се поново јавити, како у трећој строфи, тако и у партитури).

Пример 36

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Ондина", такт 3, *Lent*, 4/4, *ppp*

Актер Ондина



У сваком случају, позиција, профил и разрада акустичког материјала не остављају сумње у погледу идентификације Ондине. Наставак поеме доноси нам алегоричну представу атрибута главног лика:

- *Слушај! - Слушај! - Ја, Ондина овим капљицама воде
додурујем звучне ромбове
твога прозора обасјаног сетним зрацима месеца;*

*и ево, у тамно блиставој хаљини, даме – господарице замка
која посматра са свог балкона лепу звездану ноћ и лепо
успавано језеро.*

Када смо говорили о слоју „језера“ у фактури првог става који има улогу сцене већ је објашњено чиме и на који начин се у музици остварују ефекти „капљица воде“, „звучних ромбова“ и „зрака Месеца“. Песник нам даје опис Ондининог окружења служећи се полу-метафоричним језиком. Слика визуелних сензација одише изразито песничким приказом неокласичног стазиса у коме гледамо у очи (зато нам се Ондина обраћа у првом лицу) водену вилу која са врха замка контемплира над „успаваним језером“ при искричавој игри осветљења. Прва строфа има изразито експозициони карактер и аналогна је првој реченици првог става (т. 1-14), посебно у погледу јединствене атмосфере - чак и у структури. Употреба низа сродних термина, ако не и синонима, и фиксиран, статичан угао приповедања изведен је у музичком смислу кроз надовезивање сродних тематских материјала произашлих из једног језгра. Експозиција се наставља кроз другу строфу:

*Сваки талас је један вилењак који плива у води,
сваки поток је стаза која вијуга према мом
дворцу, а моја је палата течном грађена, у дну језера,
на троуглу ватре, земље и ваздуха.*

Друга строфа састоји се од елаборације описа света вилењака. Започиње ефектним поређењем сваког таласа са вилењаком. И заиста пред нама се, у таласима ниже седам истих или сличних почетака микроцелина (т. 17, 19, 21, 22, 23, 27 и 29). Као да се музички ток стално прелива преко исте стабилне имагинарне равни. Ипак, за разлику од првог дела овде уочавамо извесну хармонску динамику коју карактеришу слободне хармонске везе које служе нарушавању осећаја тоналне стабилности (бестежински осећај овде треба да изазове утисак подизања од тла, као када нас понесе талас). Нема ни тоналне ни тонске централизације, предност је дата

„колориту“ и сложеним микстурама (т. 24-28). Ипак, задржан је континуитет са претходним одсеком композиције на свим нивоима чиме се обезбеђује наративни ток. Ту везу потенцирају стихови „сваки поток је стаза која вијуга према мом дворцу“. Течно грађена палата/дворац која се помиње у поеми већ је апострофирана у првој строфи, а сада се истиче њен материјални квалитет. Место у коме живе вилењаци изграђено је од елемента воде, односно вода се подвргава њиховим обликотворним моћима. Као што је већ напоменуто слој фактуре у ритмичким вредностима тридесетдвојки фигурира као језеро/вода. Обратимо пажњу на разлику између морфологије фактуре у првом (т. 1-14) и другом (т. 15-30) делу/реченичном сегменту првог става. Уочавамо да се у првом делу пратња формира око репетирања интервалски благих размака, а да се у другом делу обликује по оси слова V градећи шиљасте линије у замишљеној трајекторији. Као да се исцртава готичка катедрала, још један важан симбол митологије *Гаспара ноћи*. Правилност са којом се у кретању линија фактуре исписују V форме показује јасну композиторову намеру да нам укаже на одређени садржај. „Дно језера“ које се помиње у строфи имплицира позицију замка. Анализа друге реченице првог става показује постепен регистарски пад, од dis^3/cis^1 из 17. такта па до fis^1/H у 30. такту. Као да Равел "режира" покретни кадар од врха до дна дворца.

Од симбола употребљених у другој строфи пажњу привлачи „троугао ватре, земље и ваздуха“. Намеће се закључак да овде имамо посла са алхемијским елементима или са историјски још удаљенијим космолошким системима који су одређивали устројство света. Занимљиво је да у наведеној групи елемената (ватра, земља и ваздух) недостаје четврти - вода, управо онај елемент који недвосмислено заступа први став, Ондину, свет вилењака и др. Дакле, вода као алхемијски елемент већ је присутан у наративном току. Да ли се може указати на преостале елементе и где се они у делу „налазе“? Према мом мишљењу наведени алхемијски елементи немају буквалну позицију у композицији, нарочито не у структури, нити статус феме или изотопа. Ипак, могло би се говорити о ширим импликацијама ове групе симбола на плану циклуса. Наиме, ако сагледамо замак вилењака као средиште ширења енергија онда се почетни став може видети кроз сукоб два елемента/света: један представљају бајковита и имагинарна створења - виле и вилењаци који

извиру из воде, а други знатно мање импресиван, реалистичан и приземан, оличен је у лику младића који одбија Ондинину понуду а кога симболизује елемент земље. Преостала два алхемијска елемента могу се приписати следећим ставовима: други симболизује ваздух, онај елемент који струји и хучи око несрећног распетог мученика; трећи неодољиво подсећа на ватреност природе, њену деструктивну моћ и неухватљивост. Уводећи у наративну игру алхемијске елементе Равел на ритуални начин трага за јединством сагледавања света, у овом случају за митолошком целовитошћу *Гаспара ноћи*.

Вратимо се даљем току Бертранове поеме која ће нам помоћи у „откључавању“ композиције. Трећа строфа у приповедном смислу јесте носилац заплета, али и даље експозиције ликова, чинећи мост између две драмске фазе. Ову строфу Равел подвргава поступку адаптације и проширења. Упознајмо се са њеним садржајем:

*- Слушај! - Слушај! - Мој отац удара воду
која прити, граном зелене жалосне врбе, а моје сестре
милују својим рукама од пене свежа острвца траве,
локвања и гладиола, или се подсмевају брадатој и оронулој врби
која пеца на удицу.*

Сам почетак идентичан је почетку поеме, односно почетним стиховима прве строфе. У складу са тим и музички ток је усмерен ка већ устаљеном бинарном излагању Ондиног актера (т. 43-45). Међутим, Равел мења редослед догађаја у овој строфи при њиховом транспоновању из драматуршких разлога. Приметићемо да су два комплементарна догађаја из строфе (ударац граном о воду и миловање пене рукама) дата у истом глаголском времену, као две истовремене радње. Читава строфа може се гледати као једна сцена, један *tableaux*. У своју композицију Равел уноси и део кога у поеми нема, али логично проистиче из радње као могућа епизода погодна за музичку обраду, а то је свађа Ондине са својим оцем, воденим краљем. Ипак, зашто се једна контемплативна, етерична и напасе поетична песма одједном претвара у малу драму? Када се прочита цела поема лако се добија

одговор на ово питање. Отац вилењак не жели да изгуби своју кћерку због једног смртника и започиње жучну расправу јер не жели да се одрекне престола (а не само кћерке): „да бих постао краљ језера“. Уводећи ову наративну епизоду, а у музичком смислу развојни део, Равел профилише и разјашњава односе актера и интензивира драму. До коликог проширења долази види се из дужине музичког одломка (т. 31-80). То је уједно највећи, најзначајнији и у музичком погледу најинтересантнији део композиције. Унутрашњој драматургији и структури тог одсека и његовом односу са трећом строфом Бертранове поеме треба посветити додатну пажњу. У циљу одржавања експозиционе везе са претходним одломком Равел на почетак целине (т. 31) смешта тему везану за Ондинине сестре.

Пример 37

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Ондина", тактови 33-37, *Lent*, 4/4, *pp*

Актер Ондининих сестара

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The notation features complex chordal textures in the right hand and more melodic lines in the left hand, with various articulations and phrasing marks. The second system continues this texture, showing a change in the right-hand accompaniment pattern. The third system shows a more active melodic line in the right hand, possibly representing a vocal line or a specific character's part, with a slur over the notes.

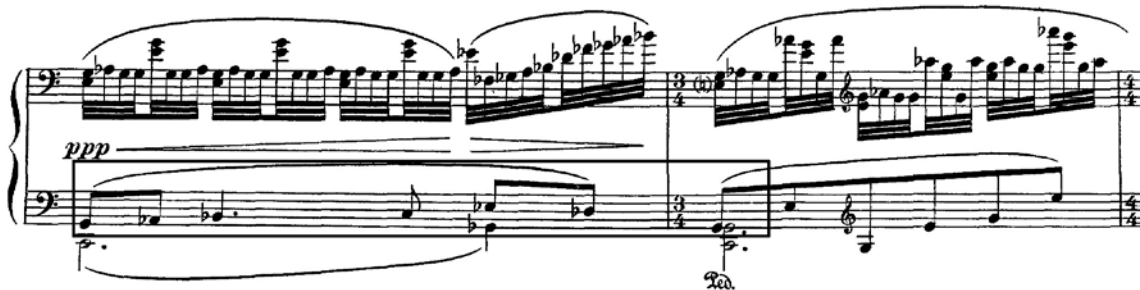
Да би се појачао идентитет материјала претходно је извршено установљавање новог тонског центра (са *in Cis* на *in Gis*) што је карактеристично за припрему друге теме у сонатном облику. Приметићемо да је у интонативном и карактерном погледу ова тема веома сродна Ондининој што је и логично за родбинске сродности. Такође, важан детаљ јесте и поновно „смиривање пратње“ или слоја језера чиме се исти враћа на облик из прве, експозиционе, реченице става. Структура овде поново игра важну улогу. Не само да је профил изотопа (ситуације) идентичан већ се и ефекат завесе понавља у структури излагања кроз два такта (или у временском смислу шест јединица - т. 31/2/4/ и 32/4/4/). Још једна

аналогична са актером Ондине јесте у бинарној екпозицији која се у случају сестара манифестује кроз модулирајући период (т. 33-42, 5+5). Након већ споменуте Ондинине *Ecoute!* секвенце пред посматрачима имагинарне представе појављује се нови лик: водени краљ, Ондинин отац (т. 46).

Пример 38

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Ондина", тактови 46-47, *Lento*, 4/4, *ppp*

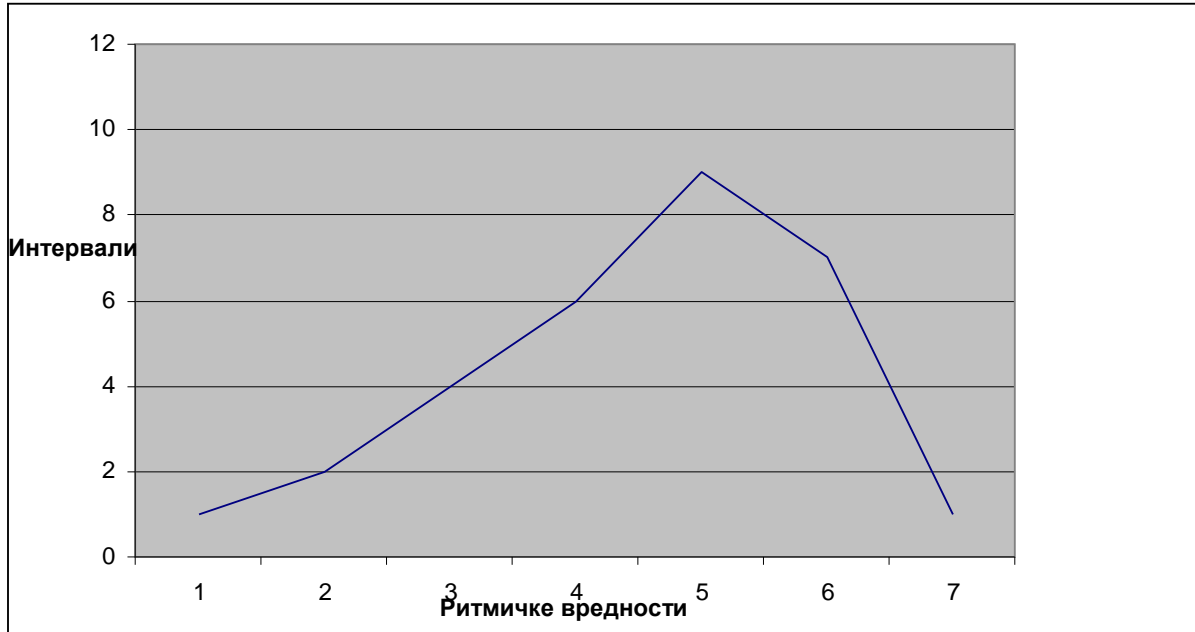
Актер воденог краља

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in bass clef and contains a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bottom staff is also in bass clef and features a more sparse, melodic line with fewer notes. The music is marked with a dynamic of *ppp* (pianissimo) and includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals. The time signature is 4/4 and the tempo is *Lento*.

Наступ ове теме је осмишљен кроз дијалошку сцену оца и кћерке. Смена ова два изотопа убедљиво приказује расправу која градационим путем води ка кулминацији читавог става. Сама тема-актер воденог краља је уобличена на принципу контраста у односу на претходне и то у погледу тоналитета (*f* у односу на *in Cis/Gis*), регистра (басовски у односу на алтовски), ритма, хармоније (оштра веза D-N-D у односу на сродне ступњеве са додатим секстама) и општег усмерења мелодије. Како би се одржао наративни ток и стално освежавала скромна људска способност ретенције, и код актера оца задржава се слој језера као обједињујући фактор ове сцене/става. Занимљиво је да, у односу на актера Ондине, уочавамо инверзију у кинетици мелодијске линије која поприма обресе обрнутог слова V или Л.

Графикон 4

Геометријски приказ актера воденог краља



Графикони 3 и 4 визуелизују комплементаран пар мушко-женско ($\Lambda \approx V$) из чијег сукоба наративни ток добија покретачки импулс. Сцена коју Равел развија јесте централни климакс и за причу један од два важна *keypoint*-а (други је антиклимакс младићевог одговора). Смењивање Ондининих и краљевих реплика има карактеристичну структуру, а у њихово разрачунавање уплићу се и сестре. Овај део структуре магнетски привлачи све актере ка истом средишту (нумерички посматрано то и јесте средина става). Занимљиво је како краљеве реплике „расту“ а Ондинине „опадају“ док се наступ актера сестара чак и насилно прекида (упореди т. 57). Тема-актер воденог краља има узлазну путању (као да се уздиже из највећих дубина језера) из басовског регистра ка сопранском, из *ppp* ка *ff*, из двослојне ка вишеслојној - гушћој фактури, из *ef*-мола ка *Фис*-дуру. Ондина одустаје већ после две реплике, прве која почиње од *eis*² и већ садржи узнемирујућу малу шестолау уместо стандардног пулса у пратњи и друге која, иако удвојена у октави, већ бива спуштена на *d*² и растрзана (не само ритмички већ и путем хроматизације) у погледу односа материјала распоређеног у два линијска система, као да је Ондина

већ доживела трауму због очевог противљења њеним „недоличним“ жељама. Ондину покушавају да одбране сестре (т. 53) чија се тема-актер излаже на веома занимљив начин тако да се из пијанистички постављене фактуре издваја мелодија и то на дељен начин између леве и десне руке. У сваком случају овај дипломатски покушај остаје без икаквог ефекта на све разјаренијег оца што се препознаје по томе како се друга реченица из периода актера сестара прекида на пола, глисандом убаченим у срце теме док на почетку излагања актера оца остаје акордски фон претходно „прочишћене“ хармонске структуре (т. 53-54). Осећај хијатуса појачан је хармонским односом тј. везом субдоминанте *de*-мола и доминанте *Fis*-дура (поларна веза). Када се дијалог претвори у монолог, и отац у пуној мери искористи своју ауторитарну моћ, градација се убрзава и води ка ударцу о површину воде о коме се у говори у трећој строфи поеме. Климакс (т. 67) је специјално осмишљен и пласиран у драматуршки изграђеном моменту. Читав одсек *un peu plus lent* одражава резултат претходно елаборираног сегмента заплета. А исход је изван раскол, шизофрено разилажење оца и кћерке које је видљиво у битоналној подели између два нотна система али и у неоубичајено великом регистарском размаку између деоница. Заправо први интервал у 67. такту је уједно и највећи у целом ставу, можда и циклусу, па и у том смислу додатно истиче достигнути климакс.

Пример 39

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Ондина", такт 67, *Un peu plus lent*, 4/4, *ff*

Климакс музичког тока и наратива првог става

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 4/4 time signature. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo marking is "Un peu plus lent" and the dynamic marking is "ff". The score features a wide register, with the right hand playing high notes and the left hand playing low notes, creating a large interval. The music is characterized by a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several slurs and accents throughout the passage.

Пажљивим осматрањем претходног примера запажамо да врхунац садржи и мелодијску деоницу чији се обриси оцртавају на врховима виртуозних бравура-

пасажа. Наравно у семантичком погледу јасно је да сопрански регистар у коме се и налази мелодијски материјал симболише сестре и Ондину, а басовски регистар воденог краља. Када се наведени сегмент понови за октаву ниже на сцени остају сестре и субмотив њиховог актера који у пар различитих „оркестрација“ снижава насталу тензију. Остатак музичког сегмента (т. 73-80) који је аналоган трећој строфи састоји се од мотива којима се стабилизује музички ток и који имају транзитну функцију. Таласасте и хипнотишући звуци који се спиралним морфолошким узлетима преплићу могу асоцирати на последње стихове треће строфе. Након бурног централног дела драме следи антиклимактични завршетак који се простира на две последње строфе а у музици припада завршном одсеку (т. 81-92). Сегмент почиње Однинином песмом којом дозива још увек тајанственог младића у свој свет. Ондина жели да он постане њен супруг и владар језера. Логично је да Равел сада поново користи актера Ондине у измењеном облику (о тим променама ћемо расправљати детаљније када буде говора о изотопима) у коме се мелодија одваја од пратње чиме се симболизује огађивање Ондине од вилењака, као да сирена напушта кодекс части ових бесмртних бића. Ондинина молба (т. 81-84) губи се у ехоу као да је то реакција на негативан одговор младића. Изненађење одговором наглашено је одабиром хармонских решења односно једним неочекиваним иступањем (*gis*→*d*). Одмах након короне чујемо занимљиву фразу у једногласу који је у фактурном смислу права реткост у модерној француској и европској клавирској музици. Како протумачити овај интригантни сегмент?

Пример 40

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Ондина", тактови 84-88, *Très lent*, 3/4, *pp*

Загонетни монолог

Ако консултујемо Бертранов текст пред тумачем су два могућа решења. Прва опција јесте да се овај монолог сагледа као младићева реплика, његов негативни одговор Ондини јер „волим једну смртницу“. Упадљиво је то да су ово једина четири такта без „слоја језера“ и као да наротив овде „искаче“ из линеарног тока. То је аргумент да се рецепијенту/осталим актерима обраћа говорник који није из света вилењака. Друго решење ове загонетке јесте да једноглас, имајући у виду да интонативно припада (упореди т. 11-14) Ондинином комплексу тематских материјала, представља Ондинине сузе из пете строфе, њену реакцију на младићеву реплику, израз немоћи која није природна узвишеним вилењацима. У сваком случају присуствујемо преломном моменту драме, тренутку када време застаје, када следи растанак актера. Равел је, једноставно али бриљантно, и овога пута пронашао прикладно музичко решење поетског проблема. На тај начин не само што је извео „оркестарски“ *tour de force* већ је наредној фрази обезбедио драматичан ефекат услед пажљиво испланираног контраста. Одсек *rapide et brillant* затиче слушаоца заведеног пијанисимом једногласа и не оставља му времена ни да удахне. Бура виртуозних пасажа дочарава нам ерупцију циничног смеха који се попут пљуска кише обрушава на запањене посматраче. Као и свака ерупција иако снажног интензитета (*ff* арпеђа у обе „руке“) веома брзо се повлачи у тишину. Кроз разложене акорде провлаче се заостали фрагменти Ондининих тема. Поступак који нам указује на растројено стање актера. Истовремено, ако консултујемо поему неће нам бити тешко да изведемо следећи закључак. Наведени одсек (т. 89 – Равел интенционално читав прасак исписује *ad libitum* у оквиру једног такта јер је овде потребно да пијаниста изрази сопствени доживљај ван стриктних метричких ограничења) непосредно се надовезује на последња три такта I става (т. 90-92). Кроз оба сегмента у садејству Равел на одређени начин покушава да чулним путем прикаже симболику последњих стихова Бертранове "Ондине":

*прсну у смех, и онесвести се под пљуском кише
која се сливаше у белим траговима низ моја плава окна.*

Из низа бравурозних фигура које се измеђују у супротним смеровима и каскада разложених акорада пробијају се обриси субмотива из тематских материјала сродних Ондини који се неколико пута понове да би се затим ентропијски претопили у завршни пасаж који је у хармонском смислу изграђен на материјалу „завесе“ из прва два такта става. Сада су се тонови, међутим, „разлили“ по линији, по хоризонтали за разлику од симултаног пулсирања по вертикали из увода. Овим поступком се покушава имитирати или сугерисати, асоцијативном методом предочити процес метаморфозе Ондине у капи кише која се прелива по окну прозора. Равел се служи *перцептивном аналогијом* као психолошком техником преображавања поетских у фонетске слике и представе. Промене на мотивима треба да кореспондирају са дешавањим из примарног текста и да прате његову структуру. Почетак и крај поеме имају сличности како у погледу тематског заокружења тако и у значењском смислу. Индикативно је како се поема може протумачити по питању угла у коме је постављен наратор. Ако узмемо у разматрање и епитаф поеме (а све три га имају што говори о структуралном и семантичком значају овог сегмента) можемо доћи до закључка да Бертран гради причу из управног говора Ондине као да је и сам у полусну. Индикативан је говор-цитат Бруџоа (Charles Brugnot) :

*Веровао сам да чујем
неку неодређену хармонију како ми запоседа сан,
а крај мене како се шири роморење слично
певању испрекидано неким тужним и нежним гласом.*

Овај цитат као да нас уводи у Бертранову поему и наговештава догађаје. Како да у Равеловој богатој палети хармонија не препознамо синтагму „неодређене хармоније која запоседа сан“ а у слоју језера „роморење слично певању“. Главни јунак⁴⁰ или субјект драме је „сакривен“ од осталих актера као и од „публике“. Он је

⁴⁰ Постоји могућност да се главни актер циклуса лоцира у једном тону (*dis/es*) у сва три става али као такав он нема довољну феноменолошку обликотворност, нема ни теме ни мотива. Зато је централни лик (кога може персонификовати и сам посматрач/уживалац) појавно сакривен у наративу.

тај који сања а ми имамо прилику да чулно осетимо ток самог сна. За изучавање поеме из угла сновиђења погодна је Јунгова теорија несвесног⁴¹ али и Фројдова (Sigmund Freud) психоанализа.⁴²

Сада, када је детаљније објашњен однос поеме и музичког дела (I става) изнећемо опште закључке везане за медијску транспозицију Бертранове поеме. Иако смо током анализе указали на бројне додирне тачке између структура поеме и музике то не значи да је Равел имао за циљ да миметичком методом „ископира“ текст. Композитор се трудио да у наративном погледу испрати процесе у линијама драмске радње и да успостави значењске паралелизме са текстуалним материјалом поеме. Иако делује буквално чак и банално спровести у дело „имитирање“ текста путем његове ремедијализације овај метод Равел није применио аутоматски и догматски. Креативно „читајући“ Бертранове поеме композитор је успоставио стваралачки однос према материјалу радећи на његовој „оркестрацији“ у звук клавира *per fas et nefas*. Реинтерпретација текста уз очување редоследа и језгра наратива јесте суштина Равеловог поетичког *à faire une gageure*. Тако јасну и чисту

⁴¹ Озбиљнији теоријски захват односа између Јунгове аналитичке психологије и *Гаспара ноћи* може бити остварен једино у засебној студији. Ипак, овде наводимо сегмент из књиге *Човек и његови симболи* (приредио Карл Густав Јунг) у коме налазимо психолошко тумачење појавног значаја Ондине као аниме у музичком делу, али и препоруку о разумевању уметности као реалног/стварног света.

„Али шта у практичном смислу значи улога аниме као водича по унутрашњем свету? Ова позитивна функција јавља се када човек озбиљно схвати осећања, расположења, очекивања и фантазије које му шаље анима, и када их утврди у неком облику – на пример, кроз писање, сликање, вајање, музичко компоновање или плес. Када на томе ради стрпљиво и полако, из најдаљих дубина израња други, још несвеснији материјал и повезује се са оним претходним. Након што фантазија бива утврђена у неком посебном облику, треба је испитати како интелектуално, тако и етички, вреднујући је осећајном реакцијом. Веома је битно да је посматрате као апсолутно стварну; не сме да постоји никаква потајна сумња да је то **само фантазија**“ (Jung, 1996: 219). Колико је веза између образаца психичког раста и унутрашње динамике циклуса органска, показује нам поклапање структура музике/шеме: бонаца експозиције у "Ондини" (пре-его потпуност), заплет/развојни део у "Ондини" (его), "Вешала" (унутрашња борба) и "Скарбо" (трансцендентно ослобођење кроз игру).

⁴² Фројдова достигнућа у области психоанализе, нарочито хипотезе о функцији сексуалности у животу човека, пружају занимљиве теоријске перспективе нашем раду. Алегорија сексуалног односа (мировање, узбуђење, ерексија, пенетрација, ејакулација/оргазам) виђена мушким оком у "Ондини" указује на (потенцијално) неразрешен однос репресија-сублимација у стварности који Равел преноси на терен уметности. Познато је да око композиторовог интимног (сексуалног) живота влада атмосфера тајанствености. Без сумње се осећао рањивим. Иако има премало доказа за стицање адекватне слике о Равеловој сексуалности, она се може довести у везу са другим видовима самоизражавања, нпр. музиком. Чак и избор поема и њихов редослед не изгледа случајан када се тумачи кроз призму кривиче изазване „погрешним“ сексуалним опредељењем. У "Ондини" Равел као мушкарац не успева да оствари контакт са женом. Последица неуспеха јесте казна (смрт вешањем у другом и одлазак у пакао у трећем ставу).

подударност текста и звука на метафоричком, трансценденталном и наративном нивоу пронаћићемо једино у "Ондини". У преостала два става циклуса однос поема и композиције се мења и релативизује. Анализа наративног тока првог става *Гаспара ноћи* која је управо изведена на нивоу сегментације биће допуњена тумачењима из модалитетног и значењског нивоа. „Воља“ музичких мотива односно енергетска тежња у кретању музичког тока лоцирана је, идентификована и искоришћена онда када је одређиван редослед појаве одређених звучних структура који и није могао бити друкчији уколико се жели остати при тези о подударности поема и композиције. Графички приказ овог готово мозаичког низања мотива, тема или актера могуће је видети у следећој табели.

Табела 5 Однос текста и музике из семиотичког угла у "Ондини"

<i>Бертранова поема</i>	<i>Музика</i>	<i>Тактови</i>
<i>- Слушај! - Слушај! - Ја, Ондина овим капљицама воде додирујем звучне ромбове твога прозора обасјаног сетним зрацима месеца; и ево, у тамно блиставој хаљини, даме – господарице замка која посматра са свог балкона лепу звездану ноћ и лепо успавано језеро.</i>	„завеса“ Актер Ондина	1-2 3-14
<i>Сваки талас је један вилењак који плива у води, сваки поток је стаза која вијуга према мом дворцу, а моја је палата течном грађена, у дну језера, на троуглу ватре, земље и ваздуха.</i>	Актер Ондина Сема таласа Сема дворца	15-16 17-30 15-23
<i>- Слушај! - Слушај! - Мој отац удара воду која прити, граном зелене жалосне врбе, а моје сестре милују својим рукама од пене свежа острвца траве, локвања и гладиола, или се подсмевају брадастој и оронулој врби која пеца на удицу.</i>	„завеса“ Актер сестре Актер Ондина Актер водени краљ Актер Ондина Актер водени краљ Актер сестре Актер водени краљ Актер сестре Сема таласа	31-32 33-42 43-45 46-47 48-50 51-52 53-57 58-66 67-72 73-80
<i>Певушећи своју песму, она ме замоли да ставим њен прстен на мој прст, да бих постао супруг једне од Ондина, и да бих посетио са њом њен двор, да бих постао краљ језера.</i>	Актер Ондине Сема младићевог говора	81-84 (81-88) 85-88
<i>А како сам јој одговорио да волим једну смртницу, прагаву и љутицу, она отплака неколико суза, прсну у смех, и онесвести се под пљуском кише која се сливаше у белим траговима низ моја плава окна.</i>	Сема плача Сема сливања кише	89 90-92

Слушалац се ставља у позицију са које из даљине види целину која је, међутим, састављена из великог броја детаља. Ова мозаична техника је најдоследније спроведена у првом ставу циклуса. Модалитетни нивои разумевања музичког текста огледају се, поред хоризонталног низања тематског материјала, и у хармонском устројству дела. Мој приступ примени хармонске анализе у сврхе херменеутичког тумачења музике заснива се на функционалном схватању промене тоналних центара и акордских веза. У конвенционалном приступу у Равеловој хармонији могла би се само потврдити већ позната гледишта науке о хармонији, како у погледу нарушавања стабилности тоналитета, тако и у погледу избора хармонских средстава (септакорди, онакорди, квартне структуре, битонални комплекси, микстуре итд.). Нас, међутим, овде занима кинетика хармонског тока која је у директној вези са модалитетима Тарастејеве теорије музичке семиотике. У том смислу предложимо поделу на три групе акорада у односу према њиховој текстуалној функцији: *статични*, *транзиторни* и *динамични*. Покушаћемо да кроз табеларни приказ изложимо поља дејства ових акорада кроз I став.

Табела 6 Однос драматургије и хармонско-тоналног плана у "Ондини"

<i>Драматургија</i>	<i>Тип акорда</i>	<i>Тонални центар</i>	<i>Тактови</i>
Експозиција	Статични (I ⁻⁶ , D ^{II} , II ⁺⁶ , DM, s ⁺⁴ , S ⁹ , D ^{III})	Cis	1-22
Експозиција/Заплет	Статични (I ⁻⁶ , VII ⁺⁶), Транзиторни (септакорди, онакорди, веза D-N-D, ланци хармонских прогресија) и Динамични (микстуре, битонални комплекси FIS/A и h/fis-g/d-dis/ais-fis)	Dis – Gis – Dis – f – d – Fis – h – C – Fis	23-80
Расплет/Антиклимакс	Статични (I ⁻⁶ , t ⁺⁶ , T ⁺⁶ , једноглас) и Динамични (битонални комплекси, хроматизација)	Gis/Gis – d - Cis	81-92

Способност препознавања акорада са становишта њихове кинетичке функције омогућава и антиципирање музичког тока са адекватном вероватноћом.

Предикција догађаја, смера мелодије или хармонске прогресије служи нам при откривању наративних линија у музичком делу. Тарастејеве модалитети имају функцију идентификовања енергетски активних жаришта наративног тока. Статични акорди углавном јесу главни ступњеви са додатим интервалима, акорди који имају више колоратурну него кинетичку функцију, њима припадају и доминанте (DD, D^{II}, DM) које се не разрешавају према очекивању односно одлажу линеарни прогрес. Транзиторни акорди представљају хармонске структуре чија се сила привлачења са другим акордима остварује при свакој појави, они се појављују у дужим, континуалним одсецима. Динамични акорди окупљају оне вишезвуке који разарају хармонско ткиво и заустављају достигнуту градацију, они су изразито дисонантни и одбојни тј. одбијају друге силе привлачења у свом окружењу. Упоредним сагледавањем две претходне табеле (табеле 5 и 6) долази се до закључка да се основне линије развоја драме поклапају са избором хармонских средстава протумачених кроз троделну поделу. Статични акорди су карактеристични за експозиционе делове става, транзиторни за заплет а динамични за климакс и расплет.

Како бисмо употпунили примену Тарастејеве теорије музичке семиотике остаје да у Равеловој "Ондини" уочимо елементе значењског слоја (спацијалност, темпоралност и акторијалитет). Расправљајући о *Гаспару ноћи* већ смо дотакли неке детаље везане за темпоралност и акторијалитет. Након идентификације актера делатних у фабули можемо се посветити приказу једног изотопа, а у аналитичком фокусу биће ситуације у којима учествује Ондина. Изотопа има четири. На примеру њихове анализе указаћемо на сва три дела значењског слоја. Први изотоп је карактеристичан за успостављање константи драмске радње. У њему се могу издвојити два фактурно значајна суперпонирана елемента: актер Ондина и сема језера, *tableaux* читавог става. Динамика односа ова два *layer*-а даје нам одговоре на наративна профилисања. У случају првог изотопа њихов однос је магнетски и комплементаран. Изотоп је интродукциони и експозициони, Ондина је део света вилењака и налази се *унутар* језера. Територијализација музике или регистра музике отелотворује се на примеру првог изотопа управо кроз спацијалност. Руке пијанисте овде се стално укрштају јер мелодија која персонификује Ондину

пролази кроз слој језера. Површина језера благо подрхтава (зато фактурни слој који репрезентује воду веома благо осцилира унутар оштрије дефинисаног тонског опсега) а Ондина се креће кроз воду. Њену кинетику запажамо кроз однос са другим, пасивизираним објектом. Мелодијска активност је тако осмишљена да стално долази до утапања и израћања актера Ондине у/из простора језерске семе.

Пример 41

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Ондина", тактови 1-8, *Lent*, 4/4, *ppp*

Први Ондина-изотоп

Главна симболика презентовања Ондининог лика јесте у указивању на њено органско и драмско порекло. Водена вила се рађа из воде и део је тог света, она припада бајковитом, нестварном свету сирена. Диференцијација два фактурна слоја, из чије различитости и проистиче наративни потенцијал ове сцене,

постигнута је на више нивоа: мелодијском (збијена симултана акордика/таласаста распевана мелодика), ритмичком (репетирани тридесетдвојке/слободна смена четвртина и осмина), хармонском (in *Cis*/на осовини *gis-dis*), динамичко-агогичком (*Lent, ppp, très doux et très expressif*) и кинетичком (пасивно/активно). Наведене разлике се природно исказују чулним путем без обзира што се читав пасаж изводи под педалом када долази до звучне нивелације која нам омогућава целовиту перцепцију сцене.

Други изотоп указује нам на промене које су се догодиле како актеру Ондини тако и семи језера. Уколико смо пратили поетски текст неће нам бити тешко да одгонетнемо узроке уочених промена. Ово је наш други сусрет са Ондином. Затичемо је у јекну расправе са оцем. То је сцена коју Равел додаје односно проширује елементе треће строфе и поклања већу пажњу драматици сукоба. Појединачно сагледавање елемената овог изотопа указује на благо али приметно алтеровање основног појавног облика. Вода почиње да се узбуркава, индикује се узнемирење које расправа доноси. Ондини се практично одузима реч, њена реплика је сада значајно краћа, и у времену и по интензитету, мада се по повишеној интонацији мелодије може сугерисати њено афектирање. Динамичка скала је незнатно појачана (из *ppp* у *pp*). Слој језера је модификован у смеру шире тематске елаборације. Стабилност радијуса покрета нарушена је на обе стране осе (испод и изнад тона *ais*²) а ритмички проширена малим секстолама. Крај фразе у семи језера антиципира Ондинин психички слом. Полухроматизовани пасаж који се извијају из тонова мелодије појачавају осећај расплутости. Актер Ондине је скраћен јер након уобичајене бинарне репетиције излагање се завршава субмотивом који нас не води у наставак експозиције већ затвара реплику. Поред диминуиране форме актера значајна је и промена тонског центра. У односу на први изотоп интонација је повишена за велику секунду што незнатно увећава тензију. Важно је и приметити постепено али одлучно одвајање актера од семе. Ондина се полагао одваја од свог света, долази у сукоб са његовим постулатима. Из тог разлога мелодијска линија започиње унутар пратње, али се временом потпуно одваја од ње. Симболичко значење ове игре са музичким формама је јасно: Ондина ступа у конфликт са светом вилењака кога репрезентује њен отац, водени краљ.

Пример 42

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Ондина", тактови 43-45, *Lent*, 4/4, *pp*

Други Ондина-изотоп

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a *pp* dynamic marking. The second system includes a *très doux* marking. The music features intricate, flowing lines in the right hand, often with slurs and grace notes, and more rhythmic, chordal accompaniment in the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Трећи изотоп нам показује актантско стање актера Ондине након првог измењивања реплика са воденим краљем. Позиција водене виле је све подређенија и отуда сада већ драматичније промене у морфологији мотива. Негативан став оца и бурна реакција на Ондинине жеље значајно су алтеровали изглед актера али и семе језера. Занимљиво је да постоји јасан степен корелације између ова два слоја изотопа, јер се промене на једном нивоу одражавају на други. Аналогно овој констатацији, у трећем изотопу опада интонациона снага Ондининог актера (са *eis* на *d*) која се покушава вештачким путем, регистарским удвајањем, анулирати. Ондина појаћава глас јер нема снагу аргумената. Неприхватљиво је да вечно биће ступа у однос са смртником. Сема језера доживљава даље стадијуме трансформације. Регистарски опсег премашује октаву а на месту секстола из претходног изотопа појављују се каскадни пасажи који нарушавају мирно „роморење“ воде носећи у таласима нарастање тензије. Реп фразе је носилац значајног дифузног искривљења хармонског профила изотопа јер уноси хроматизацију али и акордику прекомерног трозвука која даје сасвим другачију нијансу завршетку фразе. Ипак, структура изотопа у темпоралном и формалном

погледу остаје непромењена у односу на други изотоп. Ондина ипак не одустаје од борбе иако је ово њена последња појава у заплету. Криза остаје неразрешена јер долази до непомирљивог раскола – актери остају на својим позицијама.

Пример 43

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Ондина", тактови 48-50, *Lent*, 4/4, *pp*

Трећи Ондина-изотоп

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked with a piano dynamic (*pp*). The second system is identical to the first. The third system is marked with a very soft dynamic (*très doux*) and includes a dynamic marking '87' above the staff. The music features complex textures with multiple layers of notes, often spanning across the systems.

Последњи изотоп везан за Ондину даје нам слику последње роле (актанта) њеног актера. Нови изглед изотопа јесте резултат преживљеног психолошког хијатуса. Ондина ослонац више не тражи у свом свету. Спацијална конфигурација изотопа указује на озбиљне феноменолошке измене. У првом реду уочавамо четири за разлику од два слоја из претходних изотопа. Ова чињеница нам говори о комплексности ситуације. Два нова слоја налазе се испод актера Ондине. Занимљиво је да један од ова два слоја, тон *gis* у басу јесте истоветан циљном

тоналитету прве модулације става. У симболичком тумачењу такво тонско фундирање актера показује како је Ондина дефинитивно променила магнетску орбиту вила. Важно је истаћи и сасвим другачију просторну, тј. фактурну поставку изотопа. Ако пажљивије погледамо претходна три изотопа видећемо да музика „плута“ у горњим регистрима. Специфичност водених вила је исказана атмосфером одговарајуће боје тонског опсега. Претходни изотопи су имали опсег од свега неколико горњих октава етеричног и кристалног призвука. Сада је тај спацијалитет дуплиран и покривен у свим регистрима, на готово хорски начин. Као да је Ондина „приземљена“ и учињена стварном. Слој језера покрива сопрански и делом алтовски регистар, актер Ондине алтовски, сада обogaћен двородним терцама и тонски центар *gis* у басу као основа и темељ читаве структуре. Промене су очевидне и плакатне на сваком од наведених нивоа а њихов склоп даје представу трансформисане драмске ситуације. Сема језера је сада спацијално проширена на оба пола осе коју чине dis/d^2 и eis/e^2 . Попут објекта који је под дејством центрипеталне силе сема језера осцилује око извора енергије. Актер Ондине је непромењен структурално и обликотворно али је транспонован у још дубљи регистар (за кварту наниже) смештајући мелодију у алтовску раван. Тако се редефинисао и однос слоја језера и актера да је дошло до њиховог потпуно размимоилажења што указује на коначни раскид везе између виле и воденог окружења. Терце које су додате као и комплетна вертикала кроз хармонију одају утисак благог искривљења, утисак „клизања“ објеката по стабилној равни баса (*his/h* – а кроз акорде *gis-his-d-e/gis-h-dis-eis*). Описани паралелизам даје свежину новом Ондинином идентитету. Фактура је гушћа и комплекснија. Главни лик наше драме сада је далеко сложенија личност – фигура која је доживела духовну трансценденцију.

Пример 44

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Ондина", тактови 81-84, *Lent*, 4/4, *pp*

Четврти Ондина-изотоп

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It contains a complex, flowing melodic line with many accidentals and slurs. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature, featuring a more rhythmic accompaniment with some slurs. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature, providing a steady bass line. The dynamic marking *pp* and the instruction *expressif* are placed at the beginning of the first staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature, continuing the complex melodic line from the first system. The middle staff is a grand staff with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature, showing a more active accompaniment with slurs and a dynamic marking *p*. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature, continuing the bass line. The dynamic marking *p* is placed in the middle of the second staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature, featuring a complex melodic line with slurs and a dynamic marking *pp*. The middle staff is a grand staff with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature, showing a more active accompaniment with slurs and a dynamic marking *pp*. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature, continuing the bass line. The dynamic marking *pp* is placed at the beginning of the first staff. There are some markings like '8--' and '*' at the end of the system.

Пратећи и тумачећи изотопе долазимо до закључка да лик Ондине пролази кроз низ еволуцијских фаза које је Равел покушао да дочара акустичким средствима. Вештина композитора огледа се у степену веродостојности са којом успева да изазове чулне сензације аналогне садржајима похрањеним у поемама Бертрана. Музика из *Гаспара ноћи* нема само естетске и поетичке квалитете, већ и

сасвим развијене сазнајне претензије⁴³ и епистемолошке вредности. Кључна баријера коју Равел покушава да апстрахује проистиче из модернистичког схватања о аутономности уметничког дела. *Метамедијским* синтетичким пројектом „духа ноћи“ композитор надилази ограничену, затворену и ентропичну (апоричну) концепцију западноевропске цивилизације.⁴⁴

Специјализована литература о *Гаспара ноћи*, како по питању тематике, односно, фокусираности на једно музичко дело, тако и по приступу који подразумева интересовање за унутрашње импULSE композиције, није богата. Ако апстрахујемо високо формализоване, конвенционалне прегледе и описе циклуса, издваја се (пот)поглавље из књиге Зиглинде Брун *Images and Ideas in Modern French Piano Music – The extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy and Messiaen*. Критички увид у ауторкин приступ музичком делу читалац може остварити целовите анализе првог става Равелове композиције (Bruhn, 1997a: 181-191), а овде ћемо се осврнути на сличности и разлике између сопственог синтетичко-нараторолошко-семиотичко-метамедијског поступка и (херменеутичко-аналитичког) трагања Брунове за изванмузичким подтекстом *Гаспара ноћи*. Основна хипотеза у оба случаја је идентична, ако чак није и полазна тачка. Уважавамо и подржавамо прилаз Брунове музици у коме се осећа респект према несагледивим могућностима отварања теоријске праксе према свету који се, тобоже, налази *изван* музике. У овом тренутку нећемо улазити у ширу расправу око егзистенцијалног ситуирања онога што именујемо том магичном речи музика. За нас музичко дело живи унутар простора преклапања многобројних текстова културе који се наизглед неконтролисано али ипак закономерно преклапају творећи сложену микстуру чије дугине боје некога заслепљују незадрживим чулним налетом информација, а некеме дају неопходне одговоре на питања која не можемо добити на другом месту. Другим речима ако *само слушамо Гаспара ноћи* мале су

⁴³ Прилазимо музичком делу са уверењем да оно има спознајни карактер и да се исти може предочити дискурзивним средствима.

⁴⁴ Појам цивилизације користимо у значењу које је теоријски уобличио и разрадио у *Der Untergang des Abendlandes* Освалд Шпенглер (Oswald Spengler). Цивилизација је последња фаза кроз коју пролази свака култура а карактеристична је по завршености стила, немогућности даљег развитака па самим тим и кретања, отуђености израза и одсуству унутрашње снаге (духа) (упор. Špengler, 2003).

шансе да ће наша интуиција обухватити минимум значајних садржаја који у потпуности алтерују естетски и спознајни доживљај дела.

Одржавајући екстерна и интерна знања о музичком делу на блиском одстојању, Брунова улаже респектабилан теоријски напор да аналогизује појаве. Ипак, терминологија темељне хипотезе (*extra-musical subtext*) доказ је о извесној дози сумње и резерве према нуклеусном споју онога што је у и *изван* музике. Главна сличност између нашег и теоријског захвата Брунове је у методологији. Детаљима се поклања одговарајућа пажња. Тумачење дела се креће више у области аналитичког него метафоричког дискурса. Брунова предност даје митовима и песми када трага за „доказима“ који откључавају музички текст. Темељне разлике у тумачењу *Гаспара ноћи* произилазе из контекста у који се смешта теоретичарев поглед на дело и промишљања двосмислених или недовољно истакнутих нити радње. Угао посматрања Брунове никада не излази из широкоугаоног објектива. Чак и када се посвети детаљима музичког текста немамо осећај издвајања материјала. Наш аналитички увид често трага за елементима које треба фокусирати, осматрати из близине. Такође, нарочито приликом разматрања "Ондине", не желимо да испуштамо из вида структуру наратива из Бертранове поеме, која је коректив сваког тумачења или хипотезе. Чини се да приступу Брунове недостаје такав вид централизације. Линеаризација у излагању, која се нама чини неопходном када се има у виду природа Бертранових песама у прози, обезбеђује паралелизам којим се боље и у континуитету сагледавају аналогне појаве при упоредној анализи. Наративни ток има пресудан утицај на израз и синтаксу песме и циклуса и требало би да заузима значајније место у излагању.

Ипак, постоје запажања из анализе Брунове које треба издвојити: психоаналитичка и психосексуална тумачења односа између мушких и женских фантазија, објашњење управног говора у песми у контексту идентитета дискурса и рефлексije на музичко дело, као и указивање на музичке детаље доступне само „ученом“ оку. Међутим, инсистирање на контрастној експозицији Ондининог лика и исувише сегментирана мотивска анализа као да се не уклапају у општи оквир тумачења. Ондинин лик је веома препознатљив и садржи сталне елементе и пратећу атмосферу – промене које се уочавају резултат су драмске радње која

алтерује карактер развојним, линеарним путем. У стилском и поетичком смислу Равелова музика и Бертранове поеме не ослањају се на прејакe контрасте (они постоје у односу између ставова циклуса из потпуно другачијих разлога). Драмски потенцијал овог декадентно-неоготичког покрета изграђује се на естетском утиску тајног, скривеног, потиснутог и ефекту мрачног, замагљеног погледа на свет. Игра сенки и несигурности, унутрашње напетости која се оваплоћује градационим налетима творе нуклеус овог уметничког израза. Такође, ни аналитички метод који Брунова примењује (сродан дистрибутивној анализи) не открива Равелову бриљантну интерну субмотивску мрежу која егзистира у музичком тексту управо захваљујући сродности између саставних елемената, већ оставља утисак независно сложених линија које творе мозаик мање или више убедљиве формалне чврстине. Имајући у виду да музички наратив зависи од сложеног система логичког надовезивања материјала јасно је колико такав приступ не одговара природи дела, иако је анализа спроведена прилично кохерентно и детаљно.

Главна примедба и тачка спорења са Бруновом јесте у њеном мишљењу да у Бертрановој поеми постоји један лик, из чега се касније утврђује да и у музици постоји аналоган карактер, господарица (дама) замка из прве строфе, тј. смртница из последње строфе. Брунова сматра да је у питању иста особа иако немамо готово ниједан објективан аргумент о томе, осим уколико бисмо радњу поеме уклапали у неку претходно конструисану поставку. Синтакса и лексика, па и метасемантика, прве строфе могле би нас упутити у нешто друкчије али подједнако непоуздано тумачење о вези Ондине и господарице. Коначно, ко би завредео статус владарке ако не главна сирена која нуди своју руку и власт над краљевством младићу на крају поеме? Дворац који се описује у другој строфи састављен је од воде, таласа који се међусобно преливају. Другим речима, сцена у којој господарица посматра звездано небо и језеро налази се унутар а не изван воденог света вилењака. Да се овде суочавамо са извесним степеом амбиваленције и двосмислености у то нема сумње. Пошто у Равеловом делу нисмо пронашли аналогоне или кључеве који би разрешили ово питање нисмо уводили новог актера у наративни процес. Уосталом, добар део дражи који како поема тако и музика доносе заснива се на том сањивом, инсомничном ефекту који појаве преводи, метаморфозира кроз различите

калеидоскопичне фазе, без темељног ослоња. "Ондина" негира гравитационе процесе и узноси посматрача на висине са којих стварност не изгледа тако банално, једнодимензионално, јасно и ограничено.

Брунова достиже врхунце у свом тексту онда када се препусти смелим али маштовитим метафоричким тумачењима (систем предзнака, интерпретација односа између романтичарског мита о сирени и Бертранове односно Равелове транспозиције, запитаност над проблемом идентитета говорника – пошиљаоца дискурса итд.). У сваком случају у расправи Зиглинде Брун видимо јасну филозофску, идеолошку и методолошку подршку нашем приступу.

Тематски круг Фантазија

Рефлексије фантазијског и баладног принципа у Равеловим *Огледалима*

”Да би постало заиста бесмртно, уметничко дело мора да избегне сва људска ограничења: логика и здрав разум само сметају.

Али, када се једном те баријере пробију, оно улази у области визије детињства и визије снова.

Ђорђо де Кирико

Шта је(сте) фантазија?⁴⁵ Аутономан свет несагледивог богатства чији нам плодови постају доступни у ретким тренуцима надахнућа или нереална, нестварна надоградња свакидашње баналности која чини подношљивим оно што називамо стварним светом? Да ли се о истинској фантазији уопште и може говорити? Нашу упитаност додатно отежава ширење проблематике са појмовног на уметничко, практично али истовремено и апстрактно поље музике, ентитету иманентне неказивости. Није ли свеколика музика можда и највернији одраз фантазије, приближен свету фантазије онолико колико границе светова то омогућавају? Фантазија у значењу маште представља нужан предуслов стваралачког.⁴⁶ Зависност од метафизике можда је најочљивија у уметности која своје опредмећење дугује звуковима и/или тоновима. Дакле, видимо да се тешко долази до одређења фантазије али то ипак не значи да одређене појаве, у нашем случају у музици, не могу бити именоване синтагмом фантазијски принцип. Када се год догоди да трагови будућности бивају разасути по садашњости и прошлости ми препознајемо

⁴⁵ Етимолошки посматрано фантазија је поље деловања *phantasos*, бога сна код античких Грка. Дакле, сфери фантазије припадају сви они модалитети постојања који своје порекло имају у сновима, сновиђењима, сањарењима или инсомнијама.

⁴⁶ Расправе о појмовној и онтолошкој диференцијацији између фантазије, маште и имагинације старе су вековима. Код неких мислилаца, нпр. Марсилија Фичина (*Marsilio Ficino*), машта и фантазија су једно те исто, једна од четири врсте спознаје. Права машта, другим речима, јесте она у форми фантазије. Међутим, Карл Франц фон Ирвинг (*Karl Franz von Irwing*) сматра да је фантазија одговорна за грађу, да је пасивна и да је везана уз осећаје насупрот имагинацији која прерађује грађу, активна је и повезана са идејама. Заједничка особина која се придаје фантазији код већине аутора који проблематизују стваралачку моћ душе јесте духовна компонента као неизоставни део уметничког изражавања.

деловање фантазијског принципа. Флексибилност и транзитивност ослобађају креативну потенцију која рађа способност мишљења по страни и кретање другим путевима, ван уходаних и познатих стаза, што је и једини начин да се свет (уметности) мења како би опстао. Изван-редан карактер фантазије имплицитно подразумева и постојање логике, реда и раз-ума. Они су база и 'одскачна даска' без којих нема лета у непознато. У музичкој историји фантазија је присутна на више платоа: у виду тематике у неапсолутној музици, као музичка форма која се истиче по слободи и представља институционални простор за отклон од владајућег канона и, коначно, у виду снажног динамично-енергијског фантазијског принципа који се манифестује и кроз музичку машту и имагинацију. Од прве композиције назване фантазија из 1492. године па све до савремене фантастично комплексне и разноврсне музичке продукције и сцене светом провејава идеја друкчијег, новог, свежег и прокреативног.

Равелова музика је интенционално препуштена фантастичном и она га директно заступа али за формалну основу има разум (рационално осмишљена форма).⁴⁷ Чар немогућег као основна поетичка премиса француског композитора упућује нас на ово 'пробијање' природних ограничења егзистенције и стваралаштва. Међутим, да ли су у питању *реалне* препреке? Ако прихватимо став да се слика света или сам свет (код Адорна /Theodor Adorno/ је то ствар и сама ствар када се говори о музичкој супстанци) непрекидно мења, да ли у погледу константног флукса кружног или цикличног кретања или у смислу све веће дубине коју мисао и доживљај може да прими, онда немогућег не може ни бити, само је питање времена када ће се нешто догодити. Како незамисливо постаје реалност најплакатније се види у развоју технологије и њеној све захукталијој стопи развоја. На примеру Да Винчијевих (Leonardo di ser Piero da Vinci) скица летелица и њиховог односа према савременим суперсоничним авионима уочавамо да је код великог уметника и проналазача био заступљен фантазијски принцип; јасни наговештај, и то материјални, будућег света. Сличних примера има и у историји музике (утисак

⁴⁷ У литератури о музици Мориса Равела ретко када изостаје сегмент који нас уверљиво упознаје са математичком прецизношћу израде његових дела. Ред и смисао изражен кроз различите, строге али ипак у суштини апстрактне, системе ауторегулације (симетрија, комбинаторика са ограниченим бројем елемената, Фибоначијев низ, златни пресек итд.) јесте иманенција Равелове поетике.

електронике постигнутих помоћу класичног инструментаријума код Вареза). Актуелна разматрања Равела редовно су повезана са схватањем његовог опуса у кључу протомодернистичког одређења (наговештаји/креирање дебисизма, неокласицизма, пунктуализма, минимализма, авангарде па чак и постмодернизма). Француски мајстор музичких загонетки располагао је способношћу лагодног кретања како по временима музичке прошлости тако и по необележеним и имагинарним слојевима будућности уметности звука.

Веза између фантазијског и баладног принципа, који у садејству остварују знатан део Равеловог израза, је аналогна оној која постоји између времена и простора. Једном када се простор фантазије ослободи стега стварности схваћене на ригидан начин неопходно је време у коме ће се њен садржај приказати. Тада се реализује сложени однос између приказаног и приказивачког, приче и дискурса односно дијегетског и миметичког. Баладни принцип се у Равеловим *Огледалима* манифестује најпре у наративном погледу тј. као прича о исказу, остварена музичким покретом, без помоћи текста (још један пример *tour de force*). Баладна фабула, хронолошки след догађаја унутар јединственог медијума, поима се као идеалан формални модел на основу кога је могуће протумачити смисао 'одвијања' фантазије унутар музичког тока. Историјски и феноменолошки посматрано, баладни принцип у *Огледалима* егзистира *à la manière* инструменталне баладе, оне која је сродна наратији сна. „Она је балада *sui generis* која би да призове у сећање, или још пре, да врати саму идеју баладе као живог догађаја истовременог плесања, певања и писменог казивања, саму непосредност првог живог искуства времена баладе, оног *jadis régnait* приповедачког, приказивачког, дискурзивног, комуникационог, миметичког, перформативног“ (Popović Mladenović, 2007b: 28). Глас Равелове баладе јесте инструментални, невокални *глас чистог израза*, линија која је доказ интуитивне линеарности прото-наратива. Приповедне стратегије ангажоване музичким средствима чине посебну драж чулног доживљаја *Огледала* и представљају мост између Равеловог света маште и рецепијента. Тада, фантастични садржај и баладна/наративна форма бивају интегрисани у целину која чини могућим стабилну онтолошку позицију Равеловог клавирског циклуса. Или како би

то рекао Василиј Кандински (Васілій Васі́льевич Канди́нский): „Стварање дела је стварање света“.

Пре него што се усредредимо на конкретне примере и појавне облике деловања два разматрана принципа указаћемо, укратко, на околности настанка света *Огледала*. Као и читав Равелов опус тако и *Огледала* настају унутар епохе *Fin-de-siècle*, аналогне хронолошки ликовном покрету *Art Nouveau* и политичко-социолошком *Belle Époque*. Заједнички именитељ ових историјских формација јесте тежња ка слободи, схваћеној на најопштији начин, и својеврсни еклектицизам, настао као последица коначног одвајања од хуманистичко-ренесансног идеала класицизма, старих добрих вредности. Другим речима, крај XIX и почетак XX века јесте период јасног постулирања модерног доба, у свим областима људског деловања. У години настанка *Огледала* (1905) Равел је на путу изградње сопственог музичког идиома. Припремљен двема успешним композицијама за клавир (*Павана за преминулу инфанткињу* и *Игра воде*) француски аутор се први пут суочава са изазовом писања циклуса. Управо тада Равел ће овладати мајсторством обједињавања циклуса у формалном и садржајном смислу као и широм палетом фактурних решења и хармонских иновација. *Огледала* се састоје од пет ставова/комада:

1. Ноћни мољци (*Noctuelles*)
2. Тужне птице (*Oiseaux tristes*)
3. Барка на океану (*Une barque sur l'océan*)
4. Шалјивцијина песма у зору (*Alborada del gracioso*)
5. Долина звона (*La vallée des cloches*)

Називи ставова нам указују на програмски карактер композиције који се и оваплоћује кроз сцене блиске свету фантастике. Занимљиво је приметити да сви наслови указују на специфичан звук за којим се трага (клепет лептирових крила, сетни пев птица, хук ветра, глас човека омамљеног ноћним животом и звоњаву). Такође, увиђамо да се међу овим моделима могу препознати сонорни архетипови Равеловог опуса. Звучност *Паване* наставља се у прва два става, импресионистичка звуковност *Игре воде* 'живи' кроз "Барку на океану", баскијска сонорност и ритмичност очигледно 'буја' кроз четврти став док се у "Долини звона"

антиципира звучни квалитет "Вешала". Концепт огледала, рефлексije, еха, одраза итд. представља још један синергијски фактор циклуса. Равел је начинио још један немогући/иреални стваралачки потез начинивши искорак не ка мимезису (иако се његови елементи могу препознати у композицијама) већ ка 'самој ствари' тј. ка ономе у чему нешто јесте а не ка копији. Дакле, ми желимо да се ставимо у позицију одашиљача уметничке поруке и да видимо идеју саму⁴⁸ на сопственом Извору. Композитор је то објаснио у *Аутобиографској скици* кроз речи из Шекспировог (William Shakespeare) *Јулија Цезара*:

"Око не види себе / Већ одраз, неких других ствари"

Како око види себе, тј. како се нешто чује, како ослушкује само себе, то је моменат који Равел оживљава кроз звучне вртлоге овог циклуса. *Огледала* имају посебан значај за Равела, што је недвосмислено истакнуто у већ помињаној *Аутобиографској скици*. Сам назив сугерише симболистички *correspondances* и двосмислености између звучног и визуелног, између претпостављене реалности и рефлектоване симулације, између спољашњег и унутрашњег. Пут на који смо упућени пратећи наратив води нас ка дифреновском идеалитету. „То 'нешто' на пример машта уједињује идеју и објекат, али не просто 'додајући идејно реалноме', већ повећавајући, унапређујући (подвукао И.Р.) реално до идеалног“.

Иако су сви ставови међусобно повезани и у симболичко-мотивском (види пример 29) и у линеарно-хронолошком погледу (путем карактерног контраста у смени ставова али и макро-драматуршким планом) постоје и појединачни особени знаци сваког комада. На пример, већ први став, "Ноћни мољци" указује на простор фантастике, на њено природно ноќурнално својство, тајанственост, загонетност мрака и таме јер „...уметник не сме да се ограничи на дан, он мора да допре до ноћног живота човечанства и да тражи његове митове, симболе...“ (Ognjenović, 2003: 132). Присуство птица као симбола у функцији фантазијског принципа није само Равелов лични чин већ и релативно често својство инспирације како XIX тако

⁴⁸ Хегел је говорио да уметност није ништа друго до 'идеја у чулном облику'.

и XX века (сетимо се само Месијана и Стравинскове *Жар птице* /Жар-птица/). Спецификум Равелових птица јесте њихово стање туге, тако супротно животном карактеру њихове природне песме. Порекло ове инверзије препознајемо у естетици Едгара Алана Поа, једног од омиљених Равелових писаца. Универзални и ултимативни елемент – вода – није случајно део готово сваког обимнијег дела француског ствараоца. У "Барци на океану" вода је симбол бескрајне и бесконачне природе океана/живота пред којом појединац изгледа као да и не постоји. Фантастичан је херојев опстанак на површини тако немилосрдне сцене. Фигурације и пасажи којима Равел дочарава и заступа покрете и присуство воде постали су заштитини знак његове поетике. "Алборада дел грациосо" није само симбол националног обележја већ и, према структури и фактури, идеалан представник баладе и баладног принципа. Елементи игре (препознатљиви ритмички обрасци) и казивања (речитативи актера) граде приповедну целину која ефектно симулира 'стару' баладу инструменталним средствима. Коначно, последњи став садржи потенцијално највише музичке фантастике, имајући у виду да у слојевима комплексне фактуре можемо препознати веберновске поступке али и музичку синтаксу карактеристичну за *tape music*. Поентилистичка техника омогућила је Равелу да трага за звуком звона и његовим вишеструким валерима који се нижу без престанка.

Управо на примеру "Долине звона" може се демонстрирати антиномичност реалности и његове детерминанте – фантазије. Наиме, полазећи од претпоставке да „уметничко дело не подноси једностраност рационализма али увек захтева рационално заснивање“ (Огњеновић, 2003: 164) можемо указати на необичну функцију Равеловог објективитета који се манифестује кроз концепт *l'objet juste*. Проширивши симболистички став о метауметничком нивоу дисциплина и прихватајући примарну метафоричност музике као такве морамо усвојити мишљење према коме, ако апстрахујемо партитуру, музиколог истражује нефизичке објекте.

Музички објекат – артефакт – је фиксирани, пасивни ентитет, који се разликује од мотива по томе што не пролази органски раст и развој.⁴⁹ Објекат може бити непроменљива компонента већег мотива или фразе. Постоје музички објекти и у форми једне висине или великих комплекса као што је остинато у "Долини звона". Хопкинс (G.W. Hopkins) каже да је музички објекат у основи 'синоптички' тј. 'опазив са једне тачке гледишта' (упор. Mawer, 2000: 49). Иако су асоцијације које се појављују приликом излагања објектима културално и временски одређене и за последицу имају вишеструке интерпретације зависне од искуства композитора, извођача и слушаоца, када се сусретнемо са симултаним, наслојеним комплексима објеката они почињу да делују на рецепијента слично кубистичким сликама. Управо тада је активан фантазијски принцип, на начин комбиновања познатих елемената измештених у просторно-временским координатама. "Долина звона" садржи мале музичке објекте који се понављају у различитим менама и евоцирају звона (последњи, у 50. такту, Равел назива *la Savoyarde*) док већа структура пројектује геометријске површине које ће постати тако омиљене кубистима; у целини, то је начин захватања изломљеног времена и простора да би се креирао илузорно чврсти предмет (објекат). Паралелне кварте и октаве сугеришу 'горње тонове' хармонске серије, као одјек налик на звона; звона означавају и деле време, и имају плакатно црквене асоцијације.

Нефизичност тј. метафизичност музичких објеката испољава се и кроз апстрактност логике бројева, математичких формула и рационалистичких модела који представљају значајан сегмент Равелове поетике. Понекад и механицистичко устројство дела чини солидну основу на којој се гради фантастични свет новог звука презентован у *Огледалима*. Тако су, на пример, "Тужне птице" и "Алборада дел грациосо" засноване на принципу Фибоначијевог низа и Златног пресека (види Mawer, 2000: 52).

Метафизичност у смислу прекорачења граница понекад се рефлектује и на плану материјалности, конкретно акустике. У "Барци на океану" од извођача се захтева репродукција тона који једноставно речено не постоји на клавијатури.

⁴⁹ Перцепција музичких објеката изазива осећање ослобађајућег хипногеног ефекта, карактеристичног за неке теорије о психолошком дејству уметности.

Пробијање инструменталног опсега кроз експлицитно нотирање 'фантомског' субконтра *gus* у тактовима 44 и 92 јесте *par excellence* случај акустичке фантазије. Зачудо, читав век касније само један велики произвођач клавира, *Boesendorfer*, испунио је очекивања по овом питању и то вероватно не имајући на уму Равела. Верујемо да се у овом случају не ради о грешци приликом штампања партитуре већ једноставно о композиционом захтеву у потрази за одређеним звучним склопом.

Настанку света фантазије у *Огледалима* велики допринос даје и хармонски језик којим се отварају неиспитане путање музичке мисли. Поред већ стеченог спектра акордског фонда који садржи специфичне септакорде, нонакорде, ундецимакорде, квартне акорде, прекомерне и полуумањене трозвуке, секундне структуре и кластере, Равел демонстрира и сасвим свеже хармонске прогресије, нарочито у "Ноћним мољцима" и "Барци на океану". Степен значаја развоја хармоније у овом клавирском циклусу премашује оквире чак и Равеловог опуса.

„Не мислим да би Посвећење пролећа било то што јесте у хармонском погледу да Стравински није био пријатељ са Равелом, зато што (а ово ми је рекао Месијан) су у двадесетим и тридесетим људи мислили да је Равел био модернији од Стравинског јер му је музика била дисонантнија. Степен осећајности у Равеловом политоналном и полихармонском свету је изванредан; а то ћете пронаћи у *Огледалима* и Гаспару. Ко други је то тада радио? Дебиси не. А одакле Стравинском хармонски језик, рецимо, почетка другог дела *Посвећења пролећа*? То је из Вешала, између осталог (критичар Бенцамин, додао И.Р.)“ (Mawer, 2000: 244).

Поред тога што се до сада непознатим звучним структурама, 'вишим консонанцама' (касније честим код Месијана) заступа фантастично, хармонија има и јасну функцију у одржању наративног тока, тј. у имплементацији баладног принципа. Јер како би се другачије могао објаснити саливени музички ток "Ноћних мољаца" без помоћи мелодије, везивна улога квартално-квинтних акорада у "Алборади дел грациосо" или сложена модулативна шема изведена вештом сменом квинтсексакорада у "Барци на океану"? Посебну пажњу завређује дуална хармонска слика која се јавља у централном делу "Долине звона" и антиципира саму срж хармонског језика "Вешала". Можда је поменути сегмент и прави пример

екстернализованог сна, стварања реалног звука не-реалним спојем генерал-бас хармонике у темељном регистру, квартне хармоније у алтовском и префињене постромантичарске еклектике у дисканту. Звучно једињење које је Равел произвео овом необичном формулом заиста припада свету фантастике када говоримо о првој деценији XX века. Још ефектни је њен чулни доживљај чија новина превазилази дискурзивне одреднице.

Сада ћемо се вратити на неколико појединачних примера који, према нашем мишљењу, најефектније приказују присуство фантазијског и баладног принципа у сложеном ткиву Равелових *Огледала*.

Фасцинантан почетак циклуса заиста приличи мајстору игре без граница какав је био Равел. "Ноћни мољци" затичу нас неспремне. Као да нисмо ми ти који почињемо слушати циклус, већ се однекуд појављујемо у свету који је одувек ту и звучи управо онако како став и 'почиње'. 'Свет је већ ту' наступ и јесте једна од стилских особина Равела. Међутим, постоје још најмање две карактеристике овог необичног догађаја које га чине фантастичним. Једно је одсуство мелодије у конвенционалном смислу а друго форсирани биметрички план звучног сегмента.

Пример 45

Огледала, "Ноћни мољци", т. 1



Промене до којих долази у музичком језику након слома класично-романтичног канона довеле су, на крају, и до напуштања концепта мелодије, било као естетског идеала било као носиоца израза или синтаксичке/формалне јединице. И код Равела могу се уочити струјања новог принципа који се заснива на

концентрисању звучне масе унутар компактнoг фактурног блока у коме више не постоји хијерархијско устројство деоница. Дoбар пример ове тенденције свакако је и наш пример број 45. Важно је приметити да иако нема мелодије, у звучном блоку постоји мелодичност али на нивоу једне комплексне полифоније која надограђује контрапункт старих фламанских мајстора и Баха. Утиску ослобођености деоница немерљив допринос даје и метричка уређеност звучног слога. Оштар контраст, који уочавамо између бинарног дисканта 'зачињеног' синкопама и триолског алта унутар кога се помаља скривена мисао, ствара утисак безмерног богатства звука достојног једне позноромантичарске симфоније. Истовремено, попут сневача који стоји на размеђуи сна и јаве осећамо мешање и преплитање светова неспојивих које даје, у нашем случају, чак и осећање уметничког задовољства из суочења са неразрешивом мрежом значења. Иако овај ефекат рачуна са менталним и интелектуалним ангажманом његова суптилност достиже веома лагано и чулни ниво. Амблем фантастике затичемо у истом комаду када Равел, радећи на свој начин са 'уметношћу прелаза', изграђује од фигурација/пасажа есенцијални елемент синтаксе препознатљив по харфичном призвуку и атмосфери налик на хиљаду и једну ноћ.

Пример 46

Огледала, "Ноћни мољци", т. 35-36

Фантастични пасаж као музички симбол

Сличну оријенталну атмосферу носи још један мотив који представља централну садржину "Албораде дел грациосо", врхунац ка коме се иде у читавом комаду.

Арпеђирани предудар симетрично је распоредјен унутар музичке фразе и дат је сваком тону који чини супстрат симбола. И у овом случају дејство арпеђо-ефекта постиже се само у чулном контакту са звучним материјалом, а тада његова резонанца са светом фантастике почиње да се рађа. Вешт и промишљен потез познаваоца музичке историје ангажује матичну асоцијацију код правог слушаоца омогућавајући грациозном актеру позоришног комада да се размахне у фуриозном финишу става.

Пример 47

Арпеђо као тематизовани симбол фантастике у "Албореди дел грациосо", т. 134-136



Да проницљивост али и економичност у Равеловом раду са базним материјалом нема граница показује нам "Барка на океану", комад у коме је читав један слој фактуре настао исписивањем арпеђираних фигурација и уздигнут на виши семантички ниво као заступних свемоћног океана и његових слушкиња – таласа. Еволуција звучних арабески кроз Равелов опус могла би бити предмет засебне студије а нама ће овде бити довољно да констатујемо да је њихов значај порастао од прелазних и декоративних функција до градивног материјала једног од слојева дела и, на крају, до музичког архетипа и симбола у *Гаспару ноћи*. У "Барци на океану" пасажне фигурације којима се дочарава али и значењски заступа вода/океан јесу носиоци света бескрајне, непрегледне и недокучиве реалности океана. У том смислу, у *Огледалима* нема бољег *sui generis* примера фантазијског принципа. Преплети линија, веома налик на динамику *art nouveau* цртежа, којима се енергија океана игра живост добијају од Равелове смеле хармонске градације као и од суптилно спроведене регистарске стратегије која антиципира "Ондину".

Успоставивиши онтолошку самосталност фантастичног у просторном смислу, Равел развија баладни, приповедни принцип користећи хармонска средства како би у времену приказао метаморфозе океана на којима се ништа појавно друкчије осим деривата семе воде и не помала све до последње трећине комада. Као да чекамо да се таласи смире не бисмо у њиховом подножју угледали немоћну али упорну барку, персонификацију јунака/актера ове инструменталне баладе. Када га коначно сретнемо у наративу главни лик је оштро издвојен из фактуре битоналним, регистарским и контурним подвајањем.

Пример 48

Актер "Барке на океану", т. 84



Таман што се појавио у причи јунак ишчезава. Мотив се неубедљиво поновио, да би затим уследило брзо дељење које се завршило на једном једином усамљеном тону a^1 . Ипак, попут каквог магичног преврата исти тај усамљени тон, задржан у функцији ванакордског, тона напетости, наслојен је на нонакорд, над чијом се хармонијом развија, сада фактурно акордизован актер, толико расцветан и динамизован да се, напослетку, губи у киши дивље орнаментике. Отуђење модерног субјекта и његов наратив појединца надвладаног бесконачно снажнијим окружењем (светом) метафорично је приказан кроз поигравање океана барком на музичком платну Мориса Равела. Баладни наратив се трансформисао у монолог, у глас који вапи за разрешењем своје усамљености и ефемерности.

Друга, транспарентније презентована балада очекује нас у "Алборади дел грациосо". До свеживотности разигран главни актер буја над секантном, покретљивом а тиме и казивом основом оштре ритмике (пример 29, "Алборада дел

грациосо"). Онда када се плес заустави, сцена се, као у филмској монтажи мења, прелазимо на други кадар. Очекује нас без сумње оригинални речитативни монолог праћен контра-секвенцама дискантне акордике подржане темељним басовим деоницама.

Пример 49

Речитатив приповедача у "Алборади дел грациосо", т. 78-84

The musical score shows a recitative passage for piano. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment. A box highlights the instruction 'm. g. enlevez la sourdine' (middle register, remove the mute). The piece ends with a first movement marking and a piano dynamic.

Глас хероја приповеда нам интонационо профилисаним и семантички набијеним фонемама из којих као да избија дискурс сам, оденут у раскошно сукно акустике. Међутим, да Равел овде можда не имитира старог говорника, који нам по сећању говори о прошлим данима славе хероја? Карактер актера не би поднео тако суптилну а можда и превише наративну структуру, његова је енергија сва у плесу, покрету и пламену страсти. Какав се то чудан драмски комад одиграва пред нашим чулима? Додатну конфузију доноси фреквентније мешање различитих мотива у наставку композиције, онда када се монолог-речитатив већ завршио, или боље речено прелио у финале комада. Сординирани ехо приповедача јесте глас будућности присутан у садашњости јунакове славе, опомињући антиципатор херојевог вечног пребивалишта, дискурзивни чувар сећања његове појавности, који се, противно законима простор-времена преклапа са другим светом, као екстернализовани сан у коме се у једном тренутку сажимају време прошло, садашње и будуће, читав један живот и његова историја. У оваквим моментима постају нам јасне речи Витолда Гомбровича (Witold Gombrowicz) које нам разјашњавају равеловску пуноћу израза на разним равнима музичког израза, тј. да уметност:

”....Мора да буде ван граница свога света нејаснада се прелива мноштвом смислова и да буде опширнија од смисла (подвукао И.Р.)...” (Ognjenović, 2003: 132)

У "Тужним птицама" присуствујемо једном по духу сродном поступку, равном подвигу кубистичког савладавања плоха и њихове традиционалне међузависности. Да ли слика, односно музички мотиви и теме, морају бити увек представљени тако да их је могуће посматрати само из једног угла? Може ли исти предмет живети истовремено на више планова, у свету у коме нема каузалитета банално схваћене реалности? Другим речима, како изгледа музика која је ослобођена дирекционализма, вертикализма и (психолошког) времена? Пажљивим, фокусираним али не и ситничавим, аналитичким слушањем "Тужних птица" схватамо релативност граница наметнутих стегама канона. Централно тематско језгро бива разложено и пре него што је изложено.

Пример 50

Фрактално простор-време "Тужних птица", т. 1-9

The image shows a musical score for the piece "Tuznih Ptica" (Sad Birds), measures 1-9. The score is in G major, 3/4 time, and is marked "Tres lent" with a tempo of 60. The dynamics range from "pp" to "ppp". The score is annotated with various boxes and lines: a red box highlights the first measure, a green box highlights the second measure, a blue box highlights the third measure, and a red box highlights the fourth measure. The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff.

Концептуално и технички маестралан потез достојан примарног значења речи фантастика. Сада фантазијски принцип бива оживљен, доведен у услове реалности и претворен у акустички ентитет суптилним разлагањем висине, ритма па чак и боје, онолико колико то клавир дозвољава. У примеру 50 обележене су само почетне појаве овог разлагања примарне материје, које се наставља током читавог комада на безброј начина.

Описана техника антиципира Вебернове (Anton Webern) композиционе постулате као и очигледније присутан поентилизам/пунктуализам "Долине звона" комбинован са принципом траке налик на синтаксу *tape music* -а.

Пример 51

Поентилистички манир "Долине звона", т. 1-3

The musical score for Example 51 consists of two staves: the upper staff for the right hand (m. d.) and the lower staff for the left hand (m. g.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Très lent' with a quarter note equal to 50. The piano part (m. g.) begins with a series of chords and single notes, marked 'pp'. The right hand part (m. d.) starts with a series of chords, also marked 'pp', and then transitions into a dense, rhythmic texture of chords marked 'très doux et sans accentuation'.

Наговештај музичке будућности који отвара просторе музичке фантастике прожима читав дух овог комада. Звучност наслојених сегмената звучних маса води нас ка средишњем делу комада који нам даје архетип свечаног/узвишеног у *très calme* одсеку "Долине звона". Занимљиво је како је Равел искористио нуклеус комада (пример 29, "Долина звона") да оствари терминалну, каденциону формулу једног одсека, из ње изгради свечану тему а затим исти тај нуклеус претвори у контрапункт-пратњу теме. Бројне фокализације овог матичног материјала које следе у средишњем делу става сведоче о вештини свога творца. Свој први клавирски циклус Равел заокружује монтажним усецањем, неочекиваним репризним (у симболичном виду) понављањем механицистике почетка која се,

попут уморног сата, зауставља на, зачудо, квартално грађеним басовским стубовима након којих стоји интригантни такт пауза под коронама.

Сумирајући нашу променалу кроз свет *Огледала* можемо закључити да се циклус, истовремено, одликује чврстином (како формалном тако и тематском) концепције и хетерогеношћу прича. Другим речима, у њему се мешају Равел рационалиста, трагач за перфекцијом, складом и класичном хармонијом и *cul-de-sac* Равел, композитор немогућег, од преобиља маште рођено дете хаоса, стални рушилац граница и канона. Негде између два пола налази се уметничка истина француског мајстора. Фантазијски принцип присутан је као покретач ка прекорачењу, иступању из модела, затим као извор тематског надахнућа али и као моделатор формалних законитости дела, која се више не подвргавају само и једино принципима математике. Мисао аутора испуњеног маштом креће се путем слободе, јединим путем који гарантује свежину идеје, напредак и развој израза као и остварење личности самог ствараоца. Равел је као композитор имао довољно знања, воље и смелости да закорачи у непознато, да истражује музичку фантастику, крећући се у највишем кругу уметничког универзума где „почиње оно тајанствено и интелект се кукавно гаси“ (Огњеновић, 2003: 151).

Нужну равнотежу фантазијском принципу у клавирском циклусу даје баладни принцип. Чак и када је у питању готово надреалистична сцена она има логику наратива, самосвојну причу. Структура приповедног важна је поготово за разумевање "Барке на океану" и "Албораде дел грациосо". Јунак-херој-актер ових ставова есенцијални је елемент звучног и семантичког поља у коме се налази смисао музичке конструкције. Стога је и баладност, наставивши код Равела еволуцију у правцу инструменталне баладе, добила своју рефлексiju у *Огледалима*.

Чаролије детета за клавиром – модерна бајка

Елементе фантазије можемо препознати и у другим Равеловим дела написаним за клавир, као што су циклус *Гаспар ноћи* и свита *Моја мајка Гушчарка*. Равелова опера *Дете и чаролије* (*L'Enfant et les Sortilèges*) из 1925. године само је једно од сведочанстава ауторовог интересовања за свет детета и његову фантазију,

машту и игру. Нагон *homo ludens* никада није слабио у животу француског композитора. Нису ли *à faire une gageure* и *tour de force* у суштини производи детињег оптимизма, елана и надметања кроз игру? Попут детета које расклапа играчку у жељи да сазна како ради, Морис Равел приступа својим музичким објектима, машинама, разгледницама, сликама, актерима, сценама, сновима као предметима игре које покушава да „оживи“ удахњујући им дух музикалности.

Равел нас позива у свој музички свет као што дете дозива одрасле у које стекне поверење у свој свет игре. Љубав према некоме дете показује кроз жељу да се са том особом игра. Игра има своје законитости и неретко се структурира на маштовите начине, од којих неке игре укључују и бајковите сегменте. Сличну наклоност француски аутор показује према зналачкој публици упућујући јој позив на *rendez-vous dans l'imaginaire*. Незасита радозналост јесте особина заједничка композитору *personnage musical* и детету. Стална тежња ка проналажењу нових тема и проблема, изазова и опклада али и задовољења кроз проналажење излаза јесте особина позитивне и продуктивне инфантилности. Сачувати себе као дете може се посматрати као важна карактеристика једног уметника уопште. Као што дете показује своје снажно креативно стремљење стварајући „свет-за-себе“ тако и уметник често, свесно или несвесно, зависи од способности испољавања у оквирима света чије је мапе сам нацртао. Детиња простодушност, једноставност и наивност проговарају са многих страница Равелових партитура за клавир. Проналазимо их у *Античком менуету*, *Павани за преминулу инфанткињу*, *Менуету у цис-молу*, свити *Моја мајка Гушчарка* и *Прелиду* из 1913. године. Како препознати исту стваралачку персону у монструозно виртуозним комадима за клавир као што су *Игра воде* или "Скарбо" и у „прозирном“ слогу ученичке фактуре ових композиција? Човек са хиљаду лица и безброј маски показује једнако висок степен уверљивости и код немогућих и код „лаких“ изазова – и дете и геније у том смислу припадају истом аксиолошком кругу.

Треба напоменути да је на Равелово „дечије писмо“ значајно утицао Ерик Сати са својим клавирским збиркама *Огиве* (*Ogives*), *Гимнопедије* (*Gymnopédies*) и *Гносијене* (*Gnossiennes*). Нотирајмо и то да је дошло до повратне спреге, односно утицаја Равелове „нове једноставности“ на Сатија, што се може видети у

необичном, авангардно-надреалистичном циклусу *Спорт и разонода* (Sports et Divertissements) из 1914. године. Луцидност и свет фантастике који владају магично маштовитом симфонијском поемом *Чаробњаков ученик* (L'Apprenti sorcier) француског композитора Пола Дикаа утицали су на Равела у погледу технике, тематике, рада са колоритом, креирања бајковите атмосфере итд. Дебисијев *Дечји кутак* (Children's Corner) мора се имати у виду када говоримо о делима савременика у којима се тематизује детињство. Иако је Равелова свита *Моја мајка Гушчарка* намењена „дечјем“ извођачу као и потенцијалној дечијој публици, а Дебисијев *Дечји кутак* на одређени начин приказује „свет из дечјег угла“, обе композиције тематизују дечју сферу. Дебисијев фантастични свет детета представљен је богатим хармонским језиком, сложеном фактуром, захтевним (иако не технички) интерпретативним задацима итд., док је Равелова свита попут анимир музике која треба да испрати читање Пероових поучних прича. Како год, различите концептуализације исте теме не умањују квалитативни потенцијал обе стратегије. Познавање тематике фантастичног и бајковитог Равел није стицао само од француских аутора (рачунајући овде и Алојзијуса Бертрана – видети анализе комада из *Гаспара ноћи*), већ и од руских композитора. Познато је да је Равел ценио свежину израза руске музике, модусе и целостепене лествице у руском маниру, њене варљиве каденце, „променљиви тонски род“ (переменный лад) који извире из народних руских песама, „сировост“ и реалистичност звучног израза али и стварну и оријентализовану „бајковитост“ руске земље, културе, историје, вере и предања. *Шчелкунчик* (Щелкунчик) Петра Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), Бородинов *Кнез Игор* (Князь Игорь), опере *Псковчанка* (Псковитянка), *Сњегурочка* (Снегурочка), *Садко* (Садко), *Бајка о цару Салтану* (Сказка о царé Салтане) и симфонијска свита *Шехерезада* (Шехерезáда) Николаја Римског-Корсакова, *Слике са изложбе* Модеста Мусоргског и др. обликовали су Равелов приступ фантастичном тонском дискурсу. Привлачност фантастичног усмеравала је уметнички свет континуирано током XIX века а фантастично је још мистичније и необичније ако долази од Другог (што руска музика за франкофони свет и јесте била). Бајке и фантастичне приповести поред често надреалног садржаја и

контекста имају и специфичну драмску структуру а у вези са свим набројаним и особен симболизам. Одакле он долази и како се „кристалише“ ?

„Из врло различитих извора, из бајки и митова, шала и досетки, из фолклора, то јест проучавања морала, обичаја, изрека и песама разних народа, из песничког и обичног говора. Свугде се ту налази иста симболика, и на понеким местима ми је разумемо без икаквог упутства. Ако у појединостима испитамо те изворе, наћићемо толике сличности са симболиком у сну да морамо бити уверени у своја тумачења“ (упор. Freud, 168).

Снови наравно остају спона између саморазумљиве реалности и света бајки и фантастике. Чак и онда када су кошмарни, или нарочито онда када то јесу, када откривају јунговску сенку и мрачне одаје несвесног. Бертранов и Равелов јунак у *Гаспару ноћи* пролази иницијацију сновиђења на скали ужаса, тестирајући сопствену храброст. Лествица страха има свега три степена: емотивни, физички и психолошки. Након раскида са Ондином, или одрастања (емотивног сазревања) кроз превазилажење паганског и митолошког слоја у себи, актер трпи физичку тортуру на вешалима да би кроз неуротичну јурњаву са гномом искусио хорор прогањања измучене психе. Равелова технички маестрално и тематски имагинативно изведена музичка слика описаних фаза мучеништва детаљно сведочи о искушењима јунака. Елементи фантазије и бајке присутни су већ у самом поднаслову Бертранове збирке која се показала као значајан извор инспирације младом Морису Равелу – *Gaspard de la Nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Рембрантовски драматичне и калоовски утиснуте као врели жиг, потресне приповести (о заводљивим чарима смртносних водених нимфи, истицању последњих капи живота из тела обешеника и патуљку прогонитељу) врше атак на ум, не остављајући запањеној свести ни трен мира. Готичка атмосфера *Гаспара ноћи* радикализује атмосферу фантастичног у односу на „реални плато“ људске свести.

Бајка се обраћа несвесном у детету до кога преко приче покушава да допре. Кроз бајке, деца сазнају о тамном у човеку и његовој разноликој природи. Бајке уче децу да су непријатне и тешке ситуације неопходни саставни део људског живота и да се могу превазићи, ако не буду пасивни, већ се храбро суоче са њима. Модерне

бајке не постижу овакав утицај јер заобилазе темељне егзистенцијалне проблеме. У њима нема ни смрти ни старења ни жеље за вечним животом (упор. Betelhajm). У том смислу треба и разумети Равелов избор Шарла Пероа († 1703) и Алојзијуса Бертрана († 1841) када се ради о бајковитим наротивима. Не заобићи фундаментална питања и аксиоме кључних животних парадигми али остати модеран/савремен јесте још један *à faire une gageure* који је захтевао *tour de force*. Приче Шарла Пероа макар привидно нису тако страшне као *Гаспар ноћи*. Бертран је писац дубинске психолошке и егзистенцијалне проблематике. Са друге стране, Перо је телеолошки заинтересован за поуку, наравоученије намењено онима на које највише може и утицати – деци. Дете ће неоспорно са мање напора слушати *Моју мајку Гушчарку* у поређењу са *Гаспаром ноћи* - маратоном страве и ужаса. О извођењу свите да и не говоримо. Звучни акварел *Моје мајке Гушчарке* је прозачнији, консонантнији, растерећенији, тоналнији, ведрији и једноставнији.

„Као реакција на хармонску комплексност и богате акорде *Gaspard de la Nuit*, свита *Ma Mère l'oye*, написана за четири руке 1908. године и преображена у балет 1912. године, открива први напор да се задобије једноставан линеарни квалитет који, следећи Сатијеву строгу монодију, постаје све заступљенији у послератним композицијама“ (Jankélévitch, 1976: 37).

Равел је, из богатог стваралаштва Шарла Пероа, одабрао пет бајки. Занимљиво, међу њима се налази само једна која има статус широко познате – Успавана лепотица. Тежећи мање популарним и слабије заступљеним приповестима Морис Равел настоји да наротивима са маргине провоцира сопствене креативне снаге и музички „оживи“ помало заборављене приче. Метод који француски композитор примењује не следи уобичајену драматургију бајке и њену приповедну структуру (истраживану у широком распону од Пропа /Владимир Яковлевич Пропп/ до тимова јапанских научника са Токијског Универзитета за пољопривреду и технологију)⁵⁰, изузев у мањем степену у "Разговорима лепотице и

⁵⁰ Владимир Пропп је, између осталог, аутор система за анализу бајки/народних прича и митова која се састоји од низа секвенци хронолошки хијерархизованих. Иако је Пропов поредак структуралистички по природи, он не подразумева присуство свих корака (укупно 31) у свакој бајци. Елементарни учесници наратива јесу: херој, саветник, магични помагач, зликовац и лажни херој (и хероина ако је циљ јунака). Главна линија радње прати хероја који, напуштајући дом, тежи да достигне свој циљ савлађујући препреке, често уз помоћ саветника и магичног помоћника. У

звери". Следећи формалну и експресивну концепцију музичке минијатуре Равел ствара звучне портрете бајки у раму мањег обима. Сродно сликарима импресионизма, идеал није да се прикаже целина догађаја или тоталитет појаве/предмета већ да се прикаже угао посматрања/утисак било кроз сам изглед приказиваног објекта било кроз примену одговарајуће технике/поетике/идеолошког апаратуса и сл.

У складу са описаним постулатима, свих пет бајки су заступљене у фрагментима који у свити као целини творе сложен мозаик. Није претерано сматрати да је Равел, као што је то учинио приликом одабира поема из Бертранове збирке поема, самостално направио омнибус-бајку која се структурише према музичким наративним параметрима. Почевши од димензија партитуре, техничких захтева и елемената музичког језика прилагођених поменутој „новој једноставности“, композитор се одлучује да музички одзив на текстове бајки буде сажет, језгровит и симболичан.

Развијенији драмски наратив видљив је једино у "Разговорима лепотице и звери". Грађење ликова лепотице и звери и звучна поставка сцене њиховог односа, разговора/дијалога и интеракције са осталим елементима приче припадају приступу у коме се композитор директније подређује радњи текстуалног предлошка којим се инспирише, улажући труд да што верније у новом медију прикаже основни карактер приче и њене актере. Музички оквир сцене сусрета лепотице и звери је валцер, једна од омиљених плесних парадигми Мориса Равела. Валцер је једно од најподеснији решења за метро-ритмички плато сцене која се одвија у једној од великих дворана дворца у коме звер живи, прекрасно украшених како би

једном тренутку се суочава са зликовцем кога побеђује, након чега задобија награду коју је желео. Лажни херој бива разоткривен, зликовац кажњен а херој у загрљају принцезе тријумфује (види Proor, 2012). Иако Равел реструктурира наративе бајки на компримован и симболичан начин стварајући пре портрете него дијахронијске матрице, у формалном смислу могу се препознати неки од елемената које Проор посматра као есенцијалне чиниоце приповедања у бајци. Да је структура наратива у бајци значајна за културу и цивилизацију показују нам и најновија истраживања у природним наукама. Тим стручњака са Одељења за инфомације и комуникацију и Одељења за механику Токијског Универзитета за пољопривреду и технологију реализовао је низ истраживања о моделовању концептуалне и наративне структуре бајки на примеру *Пепељуге*. Користећи преко двадесет верзија ове приче на јапанском говорном подручју они су формирали тзв. јединствени модел приче који је затим анализиран компјутерским системом ради генерисања нових варијантних облика (види Kawakami, 2003). Оба приступа указују на богатство потенцијалних верзија причања бајке, једно њено својство које је и Равел плодносно употребио у својим клавирским делима.

делимично прикрили његов одбојан изглед. Плесање валцера или слушање његовог извођења композитор уводи у игру значења и као средство за култивисање „дивљег“ карактера „мушког“ актера предвиђеног да ублажи строгост и сировост његове улоге у бајци. Овде се можемо подсетити Аске и Вука, где је плес (метафора уметности) средство надвладавања силе и моћи „угрожавајућег“ елемента (звер, вук, мушкарац?, смрт итд.). Како било, разиграност трочетвртинског такта, дурски тоналитет и стабилна фактурна поставка карактерно „обојена“ духом валцера формирају експозициони простор у коме се појављује лик/актер Лепотице. Централни женски лик ове бајке представљен је краћим фразама, кратког даха, нежних покрета и испрекиданог излагања. Третман музичких елемената указује нам на конвенције којима се репрезентује женски лик. Не протиче много времена до појаве наредног актера – лика звери. Равел, задржавајући „валцерски“ слој фактуре и плесну атмосферу даљом применом метро-ритмичких образаца, пласира бас-мотив (може се рећи и бас-тему) актера звери. Не само што је музички материјал одабран да заступа звер смештен у други регистар, он је и обликован тако да дисонира валцерској пратњи и општем карактеру али и да садржи хроматизоване пасаже. Тематика звери доминира потоњим током комада све док му се не „супротстави“ мелодија носилац значења актера лепотице. У том тренутку (т. 106) почиње разговор, дијалог, расправа, готово дует када се има у виду контрапунктски спој две мелодије као музички одраз сцене из бајке. Као и у свим бајкама одвија се борба добра и зла, светла и таме, лепоте и ружноће и сл. Лепотица успева, као што знамо из Пероовог текста, да превлада спољашњу одбојност звери и да је љубављу и лепотом промени и придобије. Описани исход из бајке добија своју рефлексiju и у Равеловом аранжману. Изјаве звери „опадају“ по дубини док се, насупрот томе, реплике лепотице нижу у устаљеном опсегу. Међутим, у одређеном сегменту комада, басовски регистар се полагао „прелива“ ка алту и сопрану јер наступи актера звери почињу да теже интонационој зони која припада лепотици. Коначно, након генерал-паузе Равел пласира актера звери у промењеном окружењу а његову мелодију у врло високом регистру, чак изнад оног карактеристичног за женски лик. Последња реч бајке и клавирске минијатуре посвећена је тријумфалном наступу

лепотицу, са тек фрагментима мотива звери у подређеним деловима фактуре. Описани процес испраћен је одговарајућим третманом динамике и агогике које, удружене, интензивирају расплет бајке.

Овако темељна драматизација текста је, ипак, атипична за свиту *Моја мајка Гушчарка*. "Царица пагода" је оријентализовани, егзотични портрет жељеног објекта – принцезе са Далеког истока која мами плесом, покретљивошћу и мистиком непознатог. Она припада типу жене из „далеке“ и „удаљене“ земље, тако честе у бајкама. Скромни и несигурни кораци који се редовно, готово магнетски, спуштају на мелодијски најнижу тачку приказују нам "Павану за успавану лепотицу". Комад је толико кратак да имамо утисак да се лепотица само на трен отргла од сна, да би убрзо затим наставила сан у очекивању „јунаковог пољупца“, који се у овом сажетом *la photo instantanée* није догодио. Шетња кроз "Фееријску башту" се у формалном и поетичком смислу не разликује много од тог приступа, једино захвата већи хронометријски простор у гранању својих „биљки пузавица“.

Нешто комплекснији је "Тома палчић" (*Petit poucet*). Елемент игре присутан је у слоју фактуре који се састоји од лествичних низова формираних од терци. На њега се надовезује мелодијски материјал умерено механизованих покрета. Преплитање ова два слоја траје све до *moment exceptionnelle* у 51. такту, када се у дисканту појављује ономотопеја смеха, један комичан испад којим се достигнута атмосфера комада нарушава и доводи у питање реалност ситуације јер наступа актер (или лажни херој у Проповом систему) који у музичом погледу одудара од контекста комада. Тома палчић, дете које никада није порасло упркос бризи пара који га је усвојио, остаје детињаст и мален и у Равеловом комаду. Његове мелодијске линије не расту, не развијају се, крећу се углавном поступно у скромним амбитусима. Шаљив и саркастичан „глас“ који се у једном делу наратива појављује може указивати на гротескни однос сићушног актера у односу на свет. Оваквом тумачењу иде у прилог и вишеоктавска раздаљина „смеха“ од синтетисаних слојева мелодијске линије, хроматске деонице и басовске основе у поменутом такту. Управо та удаљеност алудира на непримерене пропорције главног јунака приче.

Понекад се у Равеловим делима за клавир „крије“ идентитет главног актера, као што је случај у "Алборади дел грациосо". Лик лакрдијаша није једини који би се легитимно могао лоцирати у наративу ове клавирске слике. Међутим, имајући у виду присуство шпанског фолклора, „авантуру“ коју у техничком смислу преживљава пијаниста и „сервантесовску“ жанр-сцену приповедања праћеног „гитарским“ акордима као и галопски, витешки карактер музичке тематике пред нама се помаља лик чувеног Дон Кихота. "Алборада дел грациосо" садржи колико и „ветрењаче“ у виду многобројних техничких загонетки и виртуозних изазова толико и донкихотовску страст у напору да се одбрани част и правда. Борба фикције (читај фантазије, маште и бајковитости) и реалности (стварности) као стална Сервантесова (Miguel de Cervantes Saavedra) дилема одразила се и на меандрирање формалних пропозиција у Равеловом клавирском комаду.

Елементи бајке и фантазије појављују се и унутар композиција које наизглед нису директно повезане са фантастичном тематиком. Равелов поетички концепт *moment exceptionnelle* заснован је на могућности испитивања дубине „зечје рупе“ која се налази негде изван/изнад/између/унутар музичког дела и света. Могућност активирања „изузетног“ мода музичке егзистенције подразумева хијератичко продирање у поље другости. Ту раван наднаравног можемо разумети и тумачити у оквирима дискурса фантазије/бајке. Нагла промена парадигме унутар музичког тока која није идиолектична датом делу упућује нас на *moment exceptionnelle*. Прелазак на трио сегмент *Античког менуета* преко тона *cis*, прелаз између 39. и 40. такта *Паване за преминулу инфанткињу* на фону одјека тонике ка контрастном тематском материјалу који „прекида“ форму теме са варијацијама, појава музичке кутије механичније од аутомата-фонтане у *Игри воде*, већ поменута жанр-сцена из "Албораде дел грациосо", оргазмичка ерупција и једногласни монолог из "Ондине", су међу најбољим примерима уласка у зону фантазијског. Отворити плато посебности унутар ионако сложеног унутрашњег устројства Равелове музике јесте композиторов метафизички маневар утиснут на звучну палету.

Метатема – покрет/игра/плес

„Могу да осетим његово срце како куца“ (Равел о механичкој зеби)⁵¹

Без обзира на разноврсност, разнородност и садржајно богатство Равелове клавирске музике, постоји једно тематско језгро које је утолико рудиментарније уколико је наше схватање музичке уметности сведеније, а то је покрет/кретање/окрет/проток/ток. Управо због своје свеприсутности унутар Равеловог опуса (наравно и опуса већине других композитора) тематски круг покрет/игра/плес има статус метатеме. Појам метатеме не треба разумети хијерархијски, макар не искључиво на тај начин, већ синтетички, чиме се у контексту нашег рада подразумева да је то обједињујући а не доминирајући тј. преовлађујући садржајни валер дате групе композиција. Истовремено, то не подразумева потирање или стављање у други/подређени план другог/других тематских изворишта, већ је одраз сложености садржајних карактеристика музичког дела. Комплексност интраструктуралног устројства Равелових клавирских дела је специфичног уређења/аутохтоног и херметичког карактера. Она не остаје на нивоу мозаичне таписерије, са мноштвом боја и облика али без целосне слике, тј. целине која има своју препознатљиву видљивост, формирану “велику слику”. Напротив, није редак случај да се неколико различитих тематских кругова уједини на поетичком нивоу у стварању ефекта који су композитору неопходни. По правилу, наведену појаву уочавамо у делима којима се унутар клавирског опуса Мориса Равела даје примат (*Игра воде, Огледала, Гаспар ноћи, Отмени и сентиментални валцери* и *Купренов гроб*).

Питање и феномен покрета има поред филозофског, научног, културног, цивилизацијског и митолошког аспекта и своју естетичку, критичку односно у нашем случају и музиколошку димензију. Покрет је повезан са појавом промене. Без промене, и то уочене/манифестне промене, тешко је замислити покрет као такав. Логично је да музика као, између осталог, и временска уметност умногоме

⁵¹ Chalupt, 1956: 259.

зависи од структурисања тог музичког времена, а његово сегментирање, вибрирање, “живљење” незамисливо је у стању “мировања”. Музика се, дакле, неоспорно креће. Може се поставити и теза која онтолошки то истиче. Креће се у звуку – јесте, ако нема покрета (титраја, фреквенције, осцилирања, тј. кретања) звука – није. Оно што чини разлику је начин и разлог кретања-у-звуку. Такође, узрок, извор, мотив тог кретања у Равеловом случају има неколико различитих алтернативних херменеутичких матрица којима се може спекулисати о његовој природи. Један од њих је несумњиво модерни свет технологије у последњим деценијама XIX века и његове машине, бука, индустрија и сл. Равел је, како нас његова писма информишу, био срећан када год би могао да се нађе усред покрета и бука које производе машине из фабрика, мале или велике, једноставније или сложеније структуре, без разлике. Заједно са звуком, посебним аутохтоним звуком артифицијелног порекла, француског композитора увек је изнова одушевљавао, до опсесије, **принцип аутоматизације**.⁵² А, то јесте постулат који је неоспорно повезан са покретом одређеног типа. Други потенцијални извор враћа нас у детињство где је покрет често интегрално укључен у осећање игре као света-за-себе, издвојене реалности која самим тим пледира на посебну функцију покрета-унутар-игре. Ту су, такође, и играчке (видети о музичком објекту код Деборе Мауер) које често у виду музичке кутије имају своје музичке сцене унутар света Равеловог пијанизма. Дечија игра има своју аксиологију, психологију (покрет дечијег ума и свести), темпоралну аутономију и симболички језик. Транспозицију ових елемената у свет музичке поетике и естетике пратимо у циклусу *Моја мајка*

⁵² Принцип аутоматизације јесте нека врста артифицијелног дупликата Божијег/Природног/Изворног природног рађања/стварања Света/Живота/Бића. Стављање-у-покрет изједначава се са прокреативном моћи тј. давањем живота (у смислу оживљене енергије стављене у покрет, у ток животне бујице Реалности). Композитор користећи принцип аутоматизације постаје Творац музичког универзума производећи музичке објекте/субјекте попут Чаробњаковог шегрта, имитирајући Стварни свет и његову онтологију, тиме наговештавајући долазак епохе која ће напустити не само класични канон, реализам, импресионизам и рани модернизам већ ће нас одвести у правцу радикалне вештачке/виртуелне/роботизоване онтологије чија процесуалност нема органске/физиолошке/биолошке/онтичке карактеристике већ симулира саму симулацију индустријског поретка стварајући аутистичну ауторефлексивну матрицу која личи на музеј фигура које нису са овога света иако задржавају асоцијативну везу са њим. Пред нашом свешћу у тој јединственој галерији равелијанских ликова у карневалској поворци дефилују, плешу, титрају Лакрдијаш, Племкиња, Казанова, Звер, Лепотица, Дављеник, Обешеник, Гном, Ондина, Ферус, Смрт, Ерос, Дафнис, Посејдон, Еол, Путник-луталица, Бес, Рајдн (псеудо-Хајдн), Боровел (псеудо-Бородин), Рабрије (псеудо-Шабрије), Купреновус и др.

Гушчарка. Трећи, али не и најмање значајан аспект, представља плес, стилизована игра, потпуно прецизно речено музички формализован и стилизован покрет. Почев од темељних елемената покрета схаћеног у најрудиментарнијем виду преко игре детета као узора и извора композиторске праксе, наше дијалектичко кретање нас доводи и до чистије уметничког врела стилизованих игри и плесова. Свима њима идеја покрета ипак остаје у центру дејства. Рефлексивни ниво у сва три типа идиома покрета је релативно висок. У дисциплинарном смислу, музиколошки је најлегитимнија и најконичнија тематска притока несумњиво стилизовани плес, којим доминира парадигма (плесне) фигуре (алборада, менует, павана, форлан, ригодон итд.). У културалном и друштвеном то је *la machine infernale* (која се манифестује кроз покрет машина, механизма и индустријски принцип понављања/серијске производње као базни темељ друштвених кретања) док је на нивоу личности (психологије) и антропологије најпривлачнија дечија игра (дете кроз организовану игру ствара свет-за-себе, а у контексту игре као покрета појављују се инфантилизација и иронија). Врхунски примери стилизованог плеса, резултат синергије *souvenirs musicaux* и *tour de force* поетичких поступака, могу се пронаћи у "Хабанери" из *Места за ухо*, *Менуету на Хајдново име*, валцеру *На начин Бородина*, *Отменим и сентименталним валцерима*, "Форлану" и "Ригодону" из *Купреновог гроба*. "Улазак звона" из *Места за ухо*, *Игра воде*, трећи став *Сонатине*, "Скарбо" из циклуса *Гаспар ноћи*, "Царица пагода" из свите *Моја мајка Гушчарка*, "Прелид" и "Токата" из *Купреновог гроба* и *Фасада* на различите начине интегрису аутоматизацију и механизацију *la machine infernale* у сопствени стилски идиом. Индустријске машине приказане на метафоричан и асоцијативан начин можемо перципирати у "Уласку звона", "Токати" и *Фасади*. Особене музичке кутије које Равел „навија и пушта“ усред партитуре примећујемо у *Игри воде* (т. 29-33, 73-76) и "Царици пагода". Руку детета које се игра препознајемо у рукопису свите *Моја мајка Гушчарка*, поготово у "Томи палчићу". „Дечја“ фактура и технички захтеви прилагођени млађем извођачу (или клавиристи у почетним годинама учења) само су један од аспеката који упућују на игру. Поједностављени клавијерски слог приметан је и у *Менуету у цис-молу* и *Прелиду* из 1913. године. Међутим, музички ток и наративни процеси "Томе палчића" указују на елементе

дечје игре, покрета хома луденса одушевљеног клавиром као играчкоми спременог да остави траг сопственог покрета у нотном запису. Равеловог Тому палчића затичемо како „вежба скале“ успут контемплирајући о будућим авантурама које се у иронично-комичном тону и појављују када се кадар сцене „прошири“ а фактура раздели на двоплански слог (т. 51-54).⁵³ Читав ток "Томе палчића" је карактеристичан по музичкој процесуалности заснованој на поступном, лествичном кретању унутар кога дисонирање заступа актер "Томе Палчића".

Главни апаратуси и симболи су следећи: **репетиција/понављање/секвенцирање** код машине, **музичке/звучне фигуре** код стилизације односно **хетерогена динамика покрета** код дечије игре. Упорно, опсесивно, готово принудно у свом карактеру, понављање присутно је на више различитих начина у многим клавирским композицијама Мориса Равела. Занимљиво је приметити и да репетитивне структуре нису искључиво везане за дела у бржем темпу (као што је у случају Игре воде, "Скарбоа" из *Гаспара ноћи*, првог става *Сонатине*, "Токате" из *Купреновог гроба*), већ и да могу одиграти есенцијалну улогу када су у питању ефекти продужења или "растежања" времена музичким средствима (као у "Вешалима" из *Гаспара ноћи* и "Хабанере" из *Места за ухо*). Микроструктуре које Равел одабира као репетирајуће обрасце често су тако уобличени да им се крај и почетак могу без нарочитих техничких бравура и интервенција преклапати готово неосетно, имитирајући у себи функцију коју имају у изградњи музичког тока. Најчешће, ритам је елемент који остаје сталан, непроменљив део "понављајуће структуре". Покрет, и његово уочавање, и јесу у највећој мери условљени нивоом овладавања "музичким временом". Технике и стратегије управљања модалитетима одвијања времена у контексту музичког дела откривају и начине стварања покрета, утиска покрета, симулације покрета и сл. Невезано за било коју врсту изванмузичке асоцијативности, Равелова клавирска музика је онтолошки зависна од степена "реалистичности", "истинитости" односно убедљивости "протицања". Сегментација темпоралних зона захтева изузетну прецизност и деликатност у реализацији, управо карактеристичну за Равелову склоност ка перфекционизму, детаљу, префињености израде музичке мембране

⁵³ Видети логосему "Томе палчића" у последњем поглављу.

дела, нарочито уцеловљености фактуре која не трпи импровизацију или релативизацију било ког типа. Зато је један од поетичких механизма – *echos mise en scène* важан за феномен одржавања „покрета“ на мотивском нивоу. Ехо ефекат служи, између осталог, ретенцији покрета у свести. Ехо је и механизован/аутомеханизован догађај. Слично капи која пада на површину воде и формира концентричне кругове у правилним размацама. Кап је апсорбована али је њен кинетички потенцијал искоришћен за симулацију кретања. Симулација покрета/дешавања појављује се већ у *Гротескној серенади* где се иницијални мотив појављује у размацама у различитим/деформисаним облицима (т. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 45, 46, 53, 54, 75, 77, 79, 80, 81, 113, 114, 121, 122, 143, 145, 147, 148, 149, 151, 152 и 153). Ехо технички реализован путем имитације у полифоном антифоналном ставу Равел примењује у *Античком мениету*, дајући сталан подстрек музичком току. *Места за ухо* представљају парадигму када је у питању феномен покрета. "Хабанера" из ове необичне збирке за два клавира има неколико ехо-мотива: остинато *cis* ритмизован триолом и осминским паром нота под лигатуром са свих страна који траје готово током читавог става, харфистички арпеђирани акорд-мотив из увода (т. 1-2, 3-4 и 5-6), главна тема (т. 9-14, 16-17, 31-36 и 38-39), хабанера-ритам мотив (14-15, 17-18, 36-37 и 39-40) и завршна тема (41-56). Уланчавање ехо-мотива гради једну фабрику звукова, префињени механизам савршено усклађених саставних делова, налик на оне фабричке хале са различитим машинама које је Равел као дете обилазио са својим оцем, инжењером. Главни утисак, када се дело посматра из ове перспективе, остаје везан за симболику покрета. Мотиви су у стању константног кретања, осцилирања на различитим фреквенцама, о чему говоре и неправилни размаци њихових наступа. Ехо има акустичке, односно природне законитости. Међутим, пошто у нашем случају пратимо технику *echos mise en scène*, учесталост и размак између периода одјека су артифицијелни и служе изградњи **музичке сцене и звучног догађаја**. Ова специфична **формална (мотивска) дисонанца** (да направимо малу алузију на Богалов појам метричке дисонанце) јесте фундаментална за разумевање музичког процеса у Равеловим клавијирским композицијама. Степен изнад оног који смо протумачили у "Хабанери" наступа када су у „стању дисонанце“, поред тематског и мотивског плана, и многи

други елементи музичког дела и израза. Једноставнији пример „сцене одјека“ налазимо у другом делу *Места за ухо* под називом "Улазак звона". Оргијастичка звучна експлозија звоњаве засноване на интервалу кварте атакује без упозорења на слушаоце. "Улазак звона" је можда, карактерно и динамички, најагресивнија Равелова композиција за клавир. *Très marqué* на сваком тону и акорду у *fff* динамици и опсесивно понављани субмотив акордизован квартама одају утисак звучне масе затворене у квадратни центиметар простора осуђене на *réflexion éternelle*. Иако одмориште, лирски сегмент (т. 13-28), задржавајући квартну основу, парадоксално али ефективно врши функцију одржања пажње и музичког покрета, разбијајући монотоност и предвидивост претходног робустног низања акорада. Управо овај нови одсек омогућава да се заврши одсек (т. 29-37) ритмички убрзан и карактерно појачан у правцу фуриозне, футуристичке, *appareil infernal*. Међутим, баш онда када се овај музички брзи воз „захуктао“ Равел опет користи принцип **сталног негативитета** (негације пређашњег стања) као предуслова одржања покрета. Показује се да нема покрета без нарушавања затеченог стања. Крај дела протиче у „одзвоњавању“ еха састављеног од делића субмотива, у радикално ентропираном темпу. Дисонирање различитих параметара музичког језика и манипулација музичким временом и формалним низањем одсека још је осетније у неухватљивом „дисању“ "Ноћних мољаца". *Игра воде*, "Скарбо" из *Гаспара ноћи*, "Аниме" из *Сонатине*, "Барка на океану" из *Огледала* и "Прелид" и "Токата" из *Купреновог гроба* изванредни су примери пијанистичког и артистичког виртуозитета у служби приказивања покрета. Равелово непрекидно проналажење начина изградње пасажа, каскадних акордских низова, скокова, аутентичних фактурних слогова и сл. могу се схватити и као морфолошки изрази/звучна кореографија виртуозног покрета. Једнако имагинативно је и распоређивање наступа мотива из "Тужних птица" у музичком времену техником *echos mise en scène*. Разлагање фактуре на микро-мотивске структуре одлика је овог клавирског комада. Спирално обликован мотив понавља се у размацама на одстојању приближном природном одјеку (т. 2, 8, 21,22). У другом такту композиције одзив је тренутан, одмах након „птичјег зова“ следи одговор (одјек). Када се пар позив-одговор понови у осмом такту реплике су раздвојене паузом која је последица

„кашњења“ одјека. Последња експозиција која захвата 21. и 22. такт има идентичан размак између сентенци, али је растојање (у музичком простору али и у реалном времену) између другог и трећег турнуса више него дупло веће. Сва три наступа као целина дисперзирана унутар музичког ткива вешто дочарава „одјеке“ који у универзалном смислу симулирају покрет. Кондензованији вид *echos mise en scène* видљив је у збирци *Отмени и сентиментални валцери*. Нарочито у првом валцеру Равел фундаира плесни ритмички образац као модел за „одјек“, тако да и када се појави „мелодија“ или звучна структура која има ту функцију, из фактуре нестаје сирови и огрубели ритмички модел изведен на клавиру као на перкусионом инструменту. Међутим, из свести слушаоца, захваљујући ретенцији овог „валцерског покрета“, не нестаје (већ постоји као „психички одјек“). Он их памти макар онолико дуго док се не појави „реални одјек“ (т. 45) тог истог обрасца. На овом примеру можемо уочити феномен специфичан за Равела – **имагинарну фактуру** која је спој реалног тонског слога и мнемотехником претходно акумулиране историје дела задржане у свести довољно дуго да се омогући „преливање“ у актуелни музички тренутак. Трочетвртински такт и посебно обликован метар у валцерској ритмици постаје образац који се „копира“ и „одјекује“. Плесни валцер-модел у Равеловој збирци постаје мерна јединица музичког покрета.

Покрет као механичка компонента приказан је у енигматичном делу *Фасада*, последњом Равеловом композицијом објављеном за клавирану медију (два клавира и пет руку!). Однос музичког материјала према ванмузичким предлошцима (*Poème du Vardar* и S.P. 503) и сарадња са Ричотом Канудом (*Ricciotto Canudo*) биће предмет последњег поглавља нашег рада. У овом тренутку посветићемо се феномену механизованог покрета присутног у клавираном писму *Фасаде*, писаног азбуком намењеном његовој механичкој верзији, аутомату – пијаноли. Пресудан контакт Мориса Равела са пијанолом (метафором модерног индустријализованог друштва) догодио се приликом студијског снимања 30. јуна 1922. године у Лондону, током кога је сам композитор извео пет својих клавиранских комада (а међу њима и "Тужне птице" из *Огледала*). За разлику од претходног искуства са *Wolff-Mignon* машином коју је и Дебиси десетак година пре испробао, овога пута Равел је

користио *Duo-Art* репродуктивни клавир, који је захтевао и посебног инжењера чији је задатк био да управља посебном конзолом за снимање динамичког распона извођења. Након снимања Равел је потписао оригиналну ролну са снимком, након што је саслушао резултат. У првим годинама XX века развијали су се различити модели механизованих клавира (у сфери уметности најчешће их виђамо у вестерн филмовима). Идеја је била да се споје извођење, снимање и репродуковање музике. Тиме би клавир постао нека врста мултифункцијског *smart* уређаја какве користимо почетком XXI века. Технолошки напредак имао је и своје естетске и поетичке консеквенце. Равел је, уопштено говорећи, био присталица модерног доба – његових фабрика, аутомобила, облакодера, машина, брзине, технике и технологије. Град је био центар то урбаног протофутуристичког живота. Познато је да је Равел, обилазећи са оцем инжењером различита постројења, стекао чулно искуство везано за индустријску концепцију и заволео лепоту машине и њене звуковности. Није изненађење што је био задовољан дOMETИМА пијаноле као механизоване направе коју је могао употребити као уметничку играчку. Музички израз (отуђени објективизам) и техника (налик на *tape music*) јесу несумњив одраз идеологије индустријског капитализма (увећање капитала и серијска производња). „Капитал“ (звучни фонд се протоком времена увећава) музичког материјала акумулира се „радом“ (односно упорним понављањем основних процедура) и то сукцесивно. Дело као целина одаје утисак фабрике са производним тракама, од којих ниједна не престаје са радом када почне. Први слој (из чијег меолдијског језгра је изграђен потпис-акорд на крају композиције) почиње у 1. такту и састоји се од самих осмина и опсесивног непрекидног понављања низа *dis-e-gis-f-a*. Други слој излаже од 2. такта тему која започиње паузом и налик је на барокну мелодику која се такође као и све друге незаустављиво понавља. Убрзо затим, трећи такт доноси нову „радну траку“ карактеристичну по монотонским репетицијама обогаћеним пасажима *à la syrinx*. До тачке какофоније доводи нас шести такт у коме бележимо наступе четвртог (тимпански „оркестриран“ тон *g*), петог (контрабас лага) и шестог слоја (орнитолошки аутентично обликован дискант). У наредна четири такта само се усложњавају и изнутра шире и убрзавају сви описани слојеви-обрасци. Машина је „прорадила“ али и постала налик на пијанолу – сама

себе изводи (назире ли се овде *la machine infernale*?). Чак и онда када је Равел заустави у *moment exceptionell* и пласира потпис-акорд (више о њему у последњем поглављу) и тада остаје један њен реликт – понављање и то четири пута све док се комплетна сабијена музичка материја не синтетише у кластерском *ppp* зиду (фасади), како и само име *Фасада* говори. Кретање, одржавано приближно неуротичним репетицијама механизоване музичке направе, остаје примарни импулс бића звука/клавира. Покрет/плес/игра је универзална парадигма музичке уметности и метатема Равелове клавирске музике.

Слика 11 Пијанола *Weber Duo-Art Reproducing Grand Piano* из 1925. године



Гном таме – Скарбо у вртлогу кошмарног *la machine infernale*

Пре него што се посветимо интерпретацији последњег става у циклусу *Гаспар ноћи*⁵⁴ указаћемо на једну значајну (тонску и семантичку) везу која даје *raison d'être* тези о тематском (мотивском, чак и звучном) јединству циклуса али и пружа чињеничну основу за заснивање потенцијалног одговора на питање егзистенције субјекта/феноменолошког центра читавог дела. Наиме, поред идејног кохезионог фактора Бертранових песама, реминисценције на сему језера из "Ондине" у последњим тактовима финала циклуса, ставове у континуирани процес повезује иста, тонски фиксирана, линија. Тон *dis* заступа субјекта драме/снивача/посматрача, он је проводник енергије која нас транспортује кроз три кошмарне фазе. Ентитет се рађа у 3. такту првог дела циклуса – сматрамо да је почетни, иницијални тон актера Ондине покретач музичких збивања. У даљем току става тон *dis* се појављује под различитим маскама одржавајући присутност у комплексима мотива/тема. Важно је и указати на тескобан карактер односа између тона *dis* и његовог окружења у тежишним драмским ситуацијама па тако и при првој појави заступника субјекта – мелодија којом започиње први став „обухваћена“ је пратњом а иницијални тонови фраза претежно су у дисонантном односу према актуелним хармонијама. Тон *dis* је у подређеном положају и у иницијалној акордској формацији другог става у односу на акустички ојачану квинту *b-f*. Систем тонске субординације и енергетске инерције видљив је и у почетним тактовима "Скарбоа". Интервалско кретање и облик мотивске формације првог такта трећег става указују на постојање одредишта/циља покрета а то је тон *dis*. Такође, као и у претходна два става и у финалном тон *dis* се налази у „дисонантном“ акордском окружењу (доминантни септакорд *e-gis-h-d*). Коначно, централна тонска вредност циклуса део је пасажа којим се прича окончава. Чињеница о егзистенцији минимално-функционалне градивне јединице музичког тока олакшава разумевање органске везе између материјалних и метафизичких аспеката дела.

⁵⁴ У Прилогу 3 налазе се детаљније информације о циклусу *Гаспар ноћи*, укључујући и текстове Бертранових поема на три језика.

У последњем ставу и уједно последњој етапи кошмарног приказа снивач/посматрач/композитор суочава се *tête-à-tête* са својим страхом, персонификованим у виду гнома Скарбоа. Драмско-наративна градиција подигнута на темељу две епизоде (блаженог мира у рајском свету водених вила и тегобног растанка са животом) врхунац достиже у борби са демонским бићем.⁵⁵ След догађаја које пратимо током циклуса, сагледан као целина, указује на могуће теолошке, религијске и филозофске концепте који стоје у позадини употребљених текстуалних формација (божанско порекло, протеривање из раја, смрт, постојање након смрти, Бог-ђаво, катедрала). Јунак Бертранове поеме није угрожен директно, физички већ духовно. Паклено створење ставља психу/душу на искушење. Посматрач одолева различитим представама које изазивају страх, узнемирење, безнадежност (месец у поноћ, зујање смеха из сенке, шкрипа нокта по покривачу, силазак са таванице итд.). Патуљак нестаје у оном моменту када јунак издржи и последњи гномов плес. Карактер искушења кроз које субјект драме пролази показује и садржај епитафа (из Хофманових /Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann/ *Ноћних прича*) Бертранове поеме. Како појмити и савладати оно што се не може обухватити материјалним чулима а ипак то осећамо као нешто што нас угрожава? Изазивање безнадежног неспокоја захтева мета-реакцију. Крај трећег става зато није само завршетак циклуса и наратива већ и излазак из/прекорачење музичког дела, једна врста расплинућа/ослобођења.

Иако не можемо до детаља фактографски повезати поему и музичку композицију (трећи став) као што је то било могуће у случају "Ондине", ипак је са високим степеном вероватноће могуће утврдити опште граничне фазе у паралелном сагледавању строфе/музичког тока. Такође, "Скарбо" је подеснији за посматрање деловања актера а мање за проучавање изотопних структура јер у фактури става доминирају хоризонталне формације. Сложеност целине не проистиче из наслојавања већ из линеарног дистрибуирања материјала (изузимајући јединствен полидискурзивни обрт на крају става – види пример 58).

⁵⁵ Равелова изјава да је у време рада на *Гаспару ноћи* „био под утицајем ђавола“ представља аргумент за тумачење које дајемо.

Почетни стих прве три строфе појашњава учесталу појаву понављања неколицине основних тема као и незауостављиво динамичан темпо:

Колико пута сам...

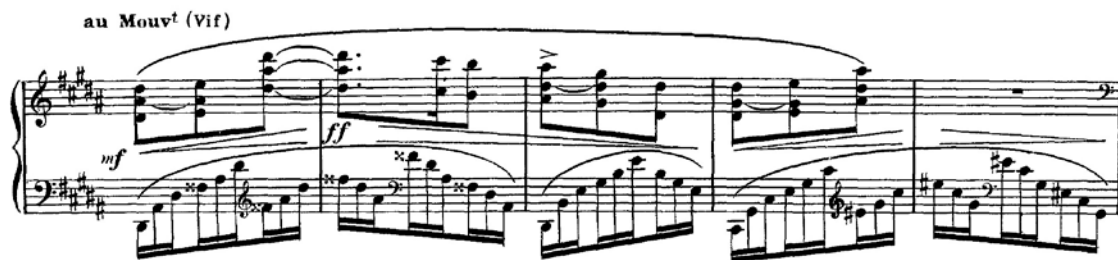
Процес понављања односи се на различите модалитете репетиције (хармонске, ритмичке, мелодијске, структурне, формалне, тематске итд.). Стална тензија у трећем ставу одржава се између осталог и перманентним механизованим ритмичким матрицама изграђеним на комбинацији регуларног остинатног пулса, валцерских и фламенко схема.

Централни актер, гном, присутан је на сцени музичког комада од самог његовог почетка – не постоји припрема/*mise en scène* какав смо уочили у претходна два става циклуса. Посматрач је већ у власти или под утицајем патуљка у тренутку од кога пратимо наратив. Нема поступног увођења актера. У формалном смислу сегмент од 1-30. такта има функцију интродукције/припреме/антиципације. Ипак, већ иницијални мотив (први такт) јесте исходишни, генерички материјал из кога настају тематски значајни пасажии композиције. Кинетички потенцијал и линијски смер тог мотива могу се препознати у примарном актеру из 32. такта. Његови градивни интервали заступљени су већим делом у теми/секундарном актеру из 51. такта, а у мањој мери у теми из 94. такта.

Пример 52

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Скарбо", тактови 32-36, *Vif*, 3/8, *mf*

Примарни актер Скарбоа



Пример 53

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Скарбо", тактови 45-57, *Vif*, 3/8, *pp*

Секундарни актер Скарбоа

Sans ralentir

pp

un peu marqué

pp

Пример 54

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Скарбо", тактови 90-101, *Vif*, 3/8, *pp*

Терцијарни актер Скарбоа

f

pp

Такође, циљани тон иницијалног мотива је, нама од раније познат по свом значају, тон *dis*. Исти тај тон је интегрални део истакнутог мотива из уводног сегмента става (т. 2-6). Иако се, дакле, подробнијом анализом, може поставити теза о монотематичности као могућем формалном тумачењу трећег става, карактерне и морфолошке промене које се одвијају на матичном мотиву удаљавају нас од такве

интерпретације. Према мишљењу Роја Хауата (види Mawer, 2000: 85) и Зиглинде Брун (види Bruhn, 1997a: 209) музички облик "Скарбоа" најприближнији је сонатном, у општим контурама (експозиција, развојни део, реприза). Међутим, процесуални елементи сонатне форме не могу се уочити у овом ставу. Наш став је да композитор следи имагинарни наративни програм који ишчитава из Бертранове поеме, према сопственом тумачењу. Оно што се у Тарастејевом систему музичке семиотике назива изотопом (у значењу тематске области) у "Скарбоу" могло би се односити на део става од 1. до 213. такта, међутим обим овог сегмента излази из оквира једног изотопа у традицији семиотичке анализе. Сматрамо да наведеном делу става, у формалном погледу, више одговара као структурни пандан садржај прве две строфе у којима песник износи опис Скарбоа кроз приказ пасивнијих особина (у поређењу са наредне две строфе):

*Ах ! колико пута сам га чуо и видео, тог Скарбоа,
када у поноћ месец сија на небу као сребрни штит
на азурно плавој застави посутој златним пчелама !*

*Колико пута сам чуо зујање његовог смеха у
сенци моје ложнице, и како његов нокат шкрипи по
свиленом покривачу мог кревета !*

Из песме сазнајемо да се гном појављује ноћу (није чудно зашто се Равел одлучио да ову поему постави на крај циклуса *Гаспар ноћи*) када небо поприма сасвим особен изглед. Помињање пчела, зујања и шкрипе нокта у контексту звукова које Скарбо производи олакшава нам тумачење могућег порекла акустичког садржаја за којим Равел трага кроз неколицину тематских материјала везаних за (јединог) актера. На нивоу иконичности тремола из 2. или 23. такта и стаката теме из 51. такта перципирамо као чулна отелотворења патуљчевих радњи. У комплекс тематских материјала експозиционог дела става убрајамо и актера из 121. такта за кога верујемо да симболизује звоник из четврте строфе.

Пример 55

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Скарбо", тактови 115-134, *Vif*, 3/8, *pp*

Сема звоника

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Scarbo' from Maurice Ravel's 'Nocturne for Gaspard'. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. A box on the right side of this system contains the dynamic *pp* and the instruction *sourdine* (muted). The second system features a *ppp* dynamic and the instruction *très fondu et bien égal de sonorité* (very blended and equal in sonority). The third system concludes with a *ppp* dynamic marking.

„Одступање“ од схеме коју смо понудили, овде се може објаснити рекомпозицијом материјала у складу са законитостима музичке форме, компромисом између означитељских пракси поеме и музике. Хијерархијски посматрано, у почетном делу става (т. 1-213) имамо четири теме (у 32. 51. 94. и 121. такту) од којих су три везане за актера и два структурно и семантички истакнута мотива (1. и 2. такт) као и неколицину ефектних фигура (15. и 80. такт). Од посебног значаја за наратив свакако јесу теме које у семиотичкој анализи имају ранг актера, те је праћење појавних промена које се одвијају током развоја музичког тока есенцијално за откривање и тумачење унутрашњег устројства самог дела. Тип музичке тематике којим се заступа Скарбо веома подсећа на супстрат епитафа Бертранове поеме:

*Он погледа испод кревета, у камин,
у шкрињу; – никога. Он није могао да*

схвати одакле се овај увукао, и где је побегао.

Ангажујући различите технике изненађења, које се готово у целини темеље на изневеравању канонских очекивања у музичком току, Равел одржава пажњу рецепијента и дочарава несталну, камелеонску, неухватљиву природу гнома. Константна суспензија покрета, честе фактурне промене, метрички контра-акценти као и низ других средстава преносе нам дух који испуњава стихове песме. Плес патуљка почиње у трећој строфи:

*Колико пута сам га видео како силази са таванице, вртећи се
на једној ноzi и котрљајући се кроз собу као
вретенo неке вештице пало са преслице !*

Део композиције (т. 214-394) који би могао бити аналоган овим стиховима формално има функцију прве градације. Након експозиционог сегмента, почетак овог одељка даје утисак развојног дела сонатног облика у коме се смењују елементи тема везаних за актере. Пратећи музички ток уочавамо све интензивније суочавање различитости садржаних у природама актера на готово свим нивоима музичке појавности. Врхунац градације (т. 366) изграђен је на теми звоника (овде метафорички у служби Божије силе која „примирује“ гнома). Од тог момента следи релативно нагли пад тензије који се манифестује преласком из вишег у нижи регистар, смањењем густине фактуре, динамичким повлачењем и губитком мелодијске линије. Бертранову секвенцу (појава, плес и пад гнома) из треће строфе Равел накратко драматски проширује „придизањем“ патуљка (т. 386-394 – слободно аугментована верзија теме из 32. такта). Још један круг игре наговештава се у четвртој строфи:

*Да ли сам веровао да је онесвешћен ? патуљак је растао између
месеца и мене као звоник какве готске катедрале,
са златним прапорцем који се њише на његовој ипицастој капици !*

Нова фаза развоја композиције (т. 395-578) почиње структурно иницијалном групом мотива (т. 395-417) и постепено се прелива део у коме Равел надахнуто музички оживљава онесвешћеног Скарбоа. Из чеоног тона *dis* развија се фигура која постаје подлога за можда и највештије осмишљен изотоп (т. 430-444) у ставу. Сам актер се као кроз маглу присећа сопственог оригиналног облика: нема отржењујућег утицаја правилног плесног ритма, хроматизованим уроборусом у пратњи изазива се осећај хипнозе а и сами тонови аугментирани мелодије тешко се пробијају у први план фактуре.

Пример 56

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Скарбо", тактови 430-435, ♩ = ♩ *du mouvt précédent*, 3/4, *ppp*

Изотоп Скарбоовог секундарног актера

Након карактеристичног изотопа следи готово математички прецизно изведено опонашање кретњи вртешке (метонимија патуљка) и коначно, пад (т. 472-

476) као узрок необузданости и недовољне опорављености од претходног замора. Добијамо и музички одговор на питање из поеме. Дакле, патуљак није био онесвешћен, напротив, покушао је да задиви посматрача. У наставку одељка (т. 477-578) пратимо раст о коме Бертран говори. У веома постепеном и брижљиво изведеном градирању Равел функционализује све, конвенционалној теорији музике, познате елементе композиције тематски испуњене семом звоника.

Пример 57

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Скарбо", тактови 559-569, *Vif*, 3/8, *fff*

Кулминација финалног става циклуса

The image shows a musical score for Maurice Ravel's 'Gaspard de la nuit', specifically the 'Scarbo' movement, measures 559-569. The score is in 3/8 time and marked 'Vif' and 'fff'. It features two systems of piano accompaniment. The first system is labeled 'En retenant un peu' and the second 'Un peu moins vif'. The music is highly rhythmic and complex, with many accidentals and dynamic markings.

Завршна етапа става (т. 580-627) одсликава транспарентан квалитет као основну боју последњих стихова:

*Али се ускоро његово помодрело тело, прозирно као
восак једне свеће, и његово убледело лице као
фитиљ догореле свеће, – одједном угаси.*

Тема/актер из 32. такта, некада животна, маркантна, полетна сада је апорична копија која нема у себи енергије ни смисла за покрет те нестаје у

пасажима из 584. такта; на њих се надовезују атомизирани делићи семе звоника (т. 586 и 602). У међувремену и друга страна гномове личности бледи кроз изотоп из т. 592-601 (аугментирана и метрички измењена верзија теме из 51. такта). Прелазни пасажи (т. 604-614) воде нас ка генијално осмишљеној и бриљантно реализованој наслојеној симулацији централних музичких супстрата сва три става циклуса. Последњи тактови Равеловог најуспелијег циклуса *Гаспар ноћи* се кроз *ppp* дисперзираних фигура губе у корони паузе.

Пример 58

Морис Равел, *Гаспар ноћи*, став "Скарбо", тактови 615-621, *Très peu retenu*, 2/8, *ppp*
Симултани проток парадигматских текстова свих ставова циклуса

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef and contains a dense, layered texture of notes, marked with *ppp*. The middle staff is in bass clef and contains a similar texture, also marked with *ppp*. The bottom staff is in bass clef and contains a simpler, more rhythmic pattern, marked with *pp*. Above the top staff, there is a tempo marking "du mouv^t précédent" with a musical note symbol. Below the bottom staff, there is a measure rest symbol "8" and a fermata symbol.

Логосема – *trace de sens*

Током целог текста аутор се трудио да, и поред субјективно постављене методе надахнуте херменеутиком, понуди довољан број аргумената и квалитативан конотативни оквир за сопствена тумачења клавирских дела Мориса Равела. Као и много пута до сад поставља се питање има ли истине изван личности? Да ли је сваки људски концепт аутореклексивна митологија сопства? Колико се објективност, реалност предмета истраживаног искључиво емпиријским путем и ригидни академизам уклапају у „стање ствари“ ? Још једном подсећамо да је наш приступ пропозиционог карактера, а још више су то његови резултати. Сматрамо да смо једном онтолошком херменеутиком понудили алтернативу обимној и дивергентној литератури о Равеловој клавирској музици. Ситуирање садржајног обиља унутар пет тематских кругова (смрт, музика, природа, фантазија и покрет) даје координате замишљеном ограничењу композиторовог космоса зарад могућности универзалног и целовитог увида у топику клавирског опуса. Такође, пејзаж теоријског хоризонта мапиран је из есенцијалистичког угла. На музичко дело/музичку супстанцу/музику гледали смо као на музички идеалитет ка коме, као тачки интерференце, реферирају музичка идеја, музички запис (партитура), музичко извођење (звучни и/или акустички догађај), свесни простор перцепције (чувење) и траг у сећању/меморији. Свака наведена врста манифестовања музике има херменеутичку „тежину“ према нашем мишљењу адекватно заступљену у тексту. Управо логосеме из завршног поглавља показује сабирање/сумирање разноликости у смисаоно поље највишег значењског набоја.

Као што смо претходно утврдили, логосема је вишезначан и полиморфан термин. Она има, са једне стране, своју лингвистичку и дискурзивну вредност али, са друге стране, и теоријски и аналитички потенцијал. Примарно, логосему треба разумети као (међу)простор сусрета метафизичности идеје и материјалности дела (тј. њене акустичке супстанце). Отуда, логосеме, налик на легенду камелеонски

инкорпорирану у мапу, налазимо у ткиву музичке композиције. Враћамо се самом делу и његовом актуалитету.⁵⁶

Првенац Мориса Равела на пољу клавирске музике нам је први пример за симболичку/терминалну логосему, која функционише по принципу компримованог агрегата. Прва логосема сажима метро-ритмички и тематски потенцијал дела и даје га у симболичком облику на самом крају комада, у виду *surplus de tonique*. Енигматични одзвук асоцира на главни материјал са почетка *Гротескне серенаде*, њене реске сударе малих и великих секунди. Не мање сродности са логосематском формулом проналазимо у „лирској“ теми, њеном узлазном кретању које отпочиње малом секундом. Како било, перцепција краја „откључава“ дело у једном замаху.

Пример 59 *Гротескна серенада*, т. 155-158

The image shows a musical score for Example 59, 'Grottesque Serenade', measures 155-158. The score is in G major and 3/4 time. Measures 155 and 156 are marked 'largo marcato'. Measure 157 is marked 'Tempo primo' and is highlighted with a red box. Measure 158 ends with a double bar line and an asterisk. The word 'Ped.' is written below measure 157.

Антички менует је први пример за логосему полифоног/кластерског типа. Користећи полифону технику Равел нам открива да се обе главне теме могу сматрати делом истог нуклеуса из кога се композиција разлистава. Уводна и централна тема менуета премештена је из горњег линијског система у доњи (а у овом случају и из десне у леву руку) на прелазу из 85. на 86. такт. Над главном темом изложеном у тенорском регистру појављује се тема трија чиме се на контрапунктски начин спајају и допуњавају две наизглед различите садржајне формације.

⁵⁶ У анализи логосема *Менует у цис-молу* и *Прелид* из 1913. године нису наведени услед недовољно истакнутог тематског материјала за критеријуме логосеме те теоријски нису изазовни ни илустративни.

Пример 60 Антички менует, т. 84-89

à peine alenti.

p

marqué.

en ralentissant - - -

"Хабанера" из, првобитно осмишљеног циклуса од три дела *Места за ухо*, је први пример за логосему која припада линеарно-сукцесивном типу. Наиме, у овој композицији Равел није користио наслојавања профилисанијих тематских материјала. Једини музички материјал који је амалгамисан са другима јесте остинато који се појављује и у нашој логосеми. "Хабанера", чија се унутрашња динамика и процесуалност гради на мозаичним сегментима без снажног тематског набоја, јесте једна од модернијих клавирских композиција Мориса Равела. Карактеристична ритмичка формула кубанског плеса у деоници другог клавира и „тематизовани“ каденциони обрт са иницијалном триолом у првом клавиру уланчани су и сједињени *cis* остинатом. Дакле, сви кључни делови целине изложени су у истом музичком простору (створеном остинатним пулсом) и сукцесивно. Пређашња и потоња музичка дешавања представљају, као и у многим другим случајевима, само различите конфигурације логосеме.

Пример 61 Места за ухо, "Хабанера", т. 12-15

Други став из *Места за ухо* под називом "Улазак звона" могао би се свести и на рудиментарнији облик – интервал чисте кварте. Међутим, имајући у виду да према нашем схватању логосема јесте сложен концепт/формат, и самим тим по природи није сводив на пропорције атома, прецизније је тумачити знак смисла из шире перспективе. У том смислу логосема "Улазак звона" обухвата све тематске деривате квартног порекла – лествичне каскаде у квартама, акордизовану „мелодију“ уводног сегмента композиције и, у *fff* једва чујну, „главну“ тему дела. По врсти и третману садржаја, логосема "Улазак звона" налик је линеарно-сукцесивном принципу презентованом у "Хабанери" (уместо једногласног остината имамо квартне каскаде као подлогу). Логосема обухвата чак и хроматизовани / „отуђени“ (у смислу да није дериват кварте) мотив у првом такту нашег примера док се излагање преосталих делова одвија без наслојавања.

Пример 62 Места за ухо, "Улазак звона", т. 30-33

11

Логосема Паване за преминулу инфанткињу је први пример за иницијални знак-смисао. Будући да је Равелова Павана формално најприближнија теми са варијацијама, тематско језгро комада, и његов карактер/израз садржани су у два почетна такта композиције. Суштина деликатности француског пијанистичког *toucher*, достојанствени ход и карактер паване, обликовање фраза, *retardée mélancolique* и вишеслојни *arrangement* збијени су у свега два такта лаганог темпа. Одржавање пажње на адекватном нивоу Равел постиже пажљивим распоредом тежишних тонова. Најдуже трајање у очекивању наредног покрета композитор резервише за тонику чија половина везана лигатуром за осмину даје „дах“ потоњем благо силазном низу тонова које спремно дочекује „одмориште“ на четвртини тона *d*, доминанте тоналитета Паване. Сличну музичку логику обogaћену задржицама француски аутор доследно спроводи комплетним током дела.

Пример 63 Павана за преминулу инфанткињу, т. 1-2



Сличан феномен затичемо у још сажетијем облику у *Игри воде*. Иницијална логосема овде стаје у свега један такт. Ефектно приказана атмосфера постаје приметна *aussitôt*. Фактура, трајекторија мелодијског покрета, хармонски план, умерена економика средстава сродна минималној уметности, сординирана динамика, ритмичка флуидност у оквиру квадратне схеме и *sensation aquatique* рефлектују “из места”. Рефлективни потенцијал *Игре воде* уочавамо унутар самог смисаоног нуклеуса – логосема је сопствени *echos mise en scène*.

Пример 64 *Игра воде*, т. 1



Равелова, класицистичким тенденцијама блиска, *Сонатина* има две групе логосема. Прва се односи на циклус а друга на сваки став понаособ. По узору на “Улазак звона” логосемом циклуса би се могао сматрати интервал кварта, али за разлику од “уласка звона”, смисаони знак овде укључује и његову пермутацију, тј. квинту. Главне теме сва три става сонатининог циклуса извиру из Равелове игре са фокализацијом кварта/квинта. Прва тема првог става заснива се на наглом квартном скоку наниже, који се затим надокнађује и попуњава поступним узлазним

кретањем мелодије све време праћене „устрепталим“ квази-тремоло мелоритмичким обрасцем. Модерни алегро-став Равел поставља у контекст сопственог схватања теме, музичког процеса, фактурног склопа и боје, о чему иницијална логосема сведочи у потребном степену.

Пример 65 Сонатина, први став, т. 1-5

The image shows a musical score for the first movement of a sonata, measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Modéré' and the style is 'doux et expressif'. The piece is for piano, indicated by 'PIANO' and 'p'. The score consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a tremolo-like texture in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The second system continues this texture, with a dynamic change to 'pp subito' and then 'mf'.

Други став Сонатине, као и све логосеме које припадају овом делу, по типу има иницијални/мотивски профил. Пермутација интервала и смера кретања главне теме у односу на први став (квинта навише) као и касније „попуњавање“ простора између тежишних тонова личи на реконфигурацију „вечито истог“, овога пута у оквиру парадигме менуета. Игра замене тезе и арзе и формат од 12 тактова чине логосему другог става специфичном. Очувати конвенцију кроз преображај елемената по којима је препознатљива јесте *tâche pour l’imagination*. Равел суспендује утицај 3/8 такта иако нотира музичку идеју кроз филтер „три корака“. Акцентујући чак 6 тренутака у времену композитор као да брише границе између тактова, спречавајући груписање микро-целина по принципу двотакта, тротакта или четвортакта. Постигнут је ефекат природног „дисања“ фразе и присуство аутохтоне и аутономне музичке логике ослобођене од ауторитета сваког канона.

Пример 66 Сонатина, други став, т. 1-12

Mouvt de Menuet

PIANO

p

Трећи став *Сонатине* представљен иницијалном логосемом потврђује основну концепцију циклуса. Маркантни скокови кварте и квинте, фуриозни таласасти пасажи у левој руци као да одјекују у трећем такту кроз дељење и интензивирање *attaque*. Сонатни престо Равел темељи на снажном кинетичком импулсу комбиновањем машинског аутоматизма и осмишљеног *perpetuum mobile*. Салва аркадних пасажа и изненадни акцентовани тонови творе смисаоно језгро логосеме последњег става *Сонатине*.

Пример 67 Сонатина, трећи став, т. 1-3

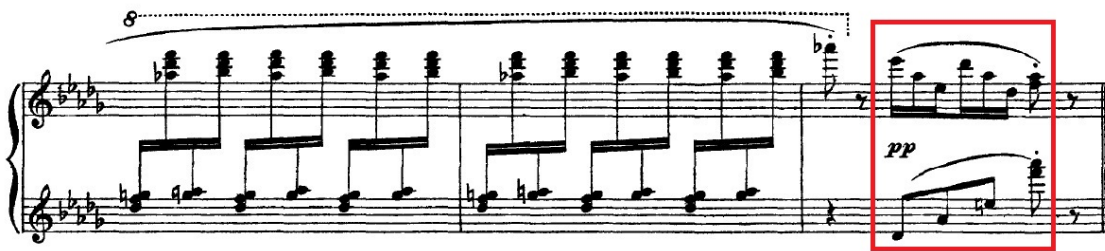
très marqué

Збирка Равелових музичких слика са изложбе названа езотеричним именом *Огледала* обухвата пет комада различитог формата и аутохтоног порекла и специфичне атмосфере. Четири од њих су пејзажи (мољци, птице, океан и долина)

док је једна жанр-сцена (алборада). Свих пет делова огледала приказују и звучне асоцијације у особеној оптици. Читалац се може подсетити тематских веза између појединачних комада у потпоглављу “Рефлексије фантазијског и баладног принципа у Равеловим *Огледалима*“. Међутим, група тонова која повезује све делове циклуса је скривена у фактури, довољно тајновито да нема недвосмислен манифестни облик „уписан“ у партитуру, за разлику од осталих логосема. Та чињеница, наравно, не искључује постојање логосема на другом нивоу.

Уводни комад *Огледала*, виталистички приказан покрет инсеката у ноктуралној атмосфери, под називом "Ноћни мољци" налик је, по техници обликовања и пласирања логосеме, на *Гротескну серенаду*. Терминална/симболичка логосема, остављена за последњи такт дела, сажима горепоменути тематски нуклеус као и есенцијална мело-ритмичко-хармонска својства става *d'un coup*.

Пример 68 *Огледала*, "Ноћни мољци", т. 129-131



За разлику од живахног и покретљивог приказа инсеката, птице, познате као изузетни “музичари” и непревазиђени “певачи”, код Равела нису веселе и распеване већ напротив тужне. Још један случај *à faire une gageure* је пред нама. Ипак, француском композитору је као и обично инспирација била тим већа и продубљенија што је задатак пре њим био захтевнији и парадоксалнији. Логосема "Тужних птица" је линеарно-сукцесивна што је и разумљиво када знамо за мозаичну структуру и калейдоскопски приступ музичком процесу који Морис Равел први пут реализује у ширим потезима када је клавијеска музика у питању. Логосема нам даје “репрезентативни узорак” амбијента шуме (грађење музичког простора акустичким принципом *lignes entremêlées de le réseau aliquote*, дубинска

поставка фактуре која даје утисак геометријског обликовања слојева и изазивање доживљаја обиља природне средине хармонизацијом која фаворизује септакорде и нонакорде) и ономатопејског и алузивног гласа актера птица.

Пример 69 *Огледала*, "Тужне птице", т. 6-9



Логосема "Барке на океану" припада типу иницијалне/мотивске структуре. Превласт океана и мора, као и других водених површина над копненим формација планете Земље као да се метафорички осећа и у доминацији семе воде, иначе честог знака у Равеловом опусу, над свим осталим малобројним елементима од значаја за драматургију и музички процес "Барке на океану". Егзистенцијални осећај ефемерности, отуђености и немоћи у судару са силама природе запљускује све житеље Равелове барке, која и персонификује нашег странца, *acteur absent*. У том смислу и треба разумети логосему овог комада која је аутентични заступник музичког ткива једног дела мозаика који се рефлектује у *Огледалима*.

Пример 70 Огледала, "Барка на океану", т. 1-2


D'un rythme souple – Tres enveloppé de pédales



Линеарно-сукцесивна (са полифоним елементом у средини) логосема "Албораде дел грациосо" у својих осам тактова смешта све делове сложене жанр сцене – ритмички плесни образац, три тематска материјала, третман клавира као ударалке и изградњу тонског слога као театарског простора. Рапсодичне авантуре актера Лакрдијаша (или можда Дон Кихота) и њихов разуздани темпо и учесталост епизода које се смењују брзином филмских фрејмова заступљени су и у микро-динамици логосема. Њена монтажна оштрина и прецизно планирано секвенцирање увек се одвија унутар прорачунате схеме поетичке стратегије, композиторовог омиљеног оружја против авети случајности. Тежња ка техничком и изражајном савршенству је једно од главних обележја „грациозне рустичности“ Равелове албораде.

Пример 71 Огледала, "Алборада дел грациосо", т. 200-207

expressif cédex très peu *revenez au mouvement* *au Mouvement*



Иако посматрана у целини звучна фреска "Долине звона" зависи, структурално и перцептивно, од наслојавања сегмената, у техничком погледу сродном *tape music* средствима, логосема коју сматрамо „кључем“ овог комада ипак не припада полифоном типу. Без обзира што садржи делимично контрапунктски третман тематског материјала, логосема "Долине звона", која је као и цело дело записана у три линијска система, поседује специфичан вид вишегласја. Контрапункт најчешће служи либерализацији различитих дискурса у симултаном музичком простору док тип вишегласја који је заступљен у нашем примеру има адитивну функцију – гласови се додају „колективу“. Вишеструки остинатни потенцијал "Долине звона" гради особену „звучну масу“ у коју се нове линије, што се види и у логосеми, сукцесивно укључују, јер свака има своје незаменљиво место *à la manière de poentilisme*. Сегмент који смо лоцирали као логосему је најадекватнији узорак таписерије састављене од „тачака интереса“ изложене на начин који у нашем раду карактеришемо као линеарно-сукцесивни смисаони знак.

Пример 72 *Огледала*, "Долина звона", т. 47-51

Логосема виртуозног циклуса компонованог на поеме Алоџијуса Бертрана приказана у наредном примеру не појављује се први пут у нашем тексту. Читалац о овом сегменту, који је део коде трећег става циклуса – "Скарбо", може прочитати основне тезе у потпоглављу "Тном таме – Скарбо у вртлогу кошмарног *la machine infernale*". Логосема циклуса састављена је из три иницијалне (микро)логосеме које се налазе у првом такту сваког појединачног става циклуса а распоређене су према логици целине ("водена пратња" "Ондине" у горњем линијском систему, остинато из "Вешала" у доњем, а аугментирани мотив "Скарбоа" у средњем линијском систему).

Захваљујући егзистенцији једног темељног **цикличног мотива** који се спроводи кроз сва три дела циклуса *Гаспар ноћи* постиже се целовитост дела што има исти ефекат као и успостављење континуитета у фабули текста који је Равел декомпоновао (дао им нову драматуршку функцију) на основу Бертранових поема. На тај начин се на два плана, идеји о јединственој „причи“ која прати пут главног јунака од неостварене љубави, преко искушења земаљске смртности до застрашујуће необуздане игре са Скарбоом и музичком току који је организован на принципима цикличне форме, контраста и тематских релација, остварује непрекинута нит радње која даје читавом делу карактер кохерентности.

Пример 73 *Гаспар ноћи*, "Скарбо", т. 616-619

♩. ♩. du mouv^t précédent

ppp

pp

8

Међутим, основни циклични мотив, иако садржан у почетним интонацијама "Ондине", први пут се појављује прилично неинтенционално и скривено на прелазу са седмог на осми такт истог става.

Пример 74 *Гаспар ноћи*, став "Ондина", тактови 7-8, *Lent*, 3/4, *ppp*

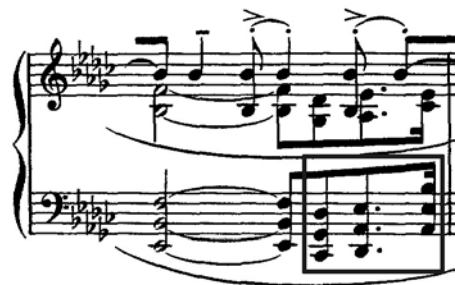
Циклични мотив у "Ондини"



У "Вешалима" циклични мотив је интегрисан у мото-тему у трећем такту:

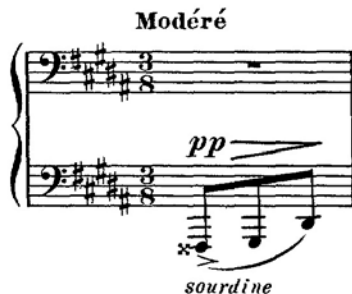
Пример 75 *Гаспар ноћи*, став "Вешала", такт 3, *Très lent*, 4/4, *pp*

Циклични мотив у "Вешалима"



А управо у "Скарбоу" наступа самостално први пут на наглашеном тактовом делу и то на самом почетку става:

Пример 76 *Гаспар ноћи*, став "Скарбо", такт 1, *Modéré*, 3/8, pp
Циклични мотив у "Скарбоу"

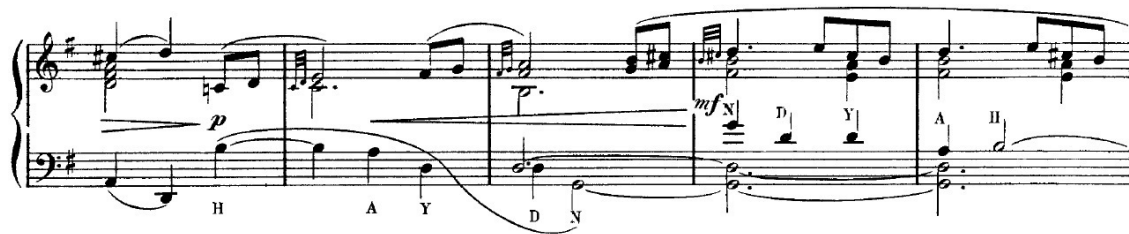


Дакле, са проласком времена циклични мотив се све више осамостаљује и Равел га најтранспарентније излаже у финалу циклуса, као врхунцу ове градације у откривању повезујућег фактора целе форме и израза. Значајно је и то што се из интервалског састава и смера његових помака извлачи тематика готово свих значајнијих материјала у композицији. Овим процесом аутор постиже извесну централизацију и фокусираност на један кључни музички садржај, оваплоћен у цикличном мотиву, као пандану јединственој ванмузичкој идеји сачињеној од Равелове реорганизације Бертранових поема. У коди (то јест, у њеном сегменту од 616. до 619. такта) "Скарбоа" композитор спроводи тематско заокружење читавог циклуса излажући истовремено у три линијска система три главна звучна нуклеуса ставова – у највишем регистру фигуру из пратње Ондинине теме која се нигде другде не појављује пре коде, у средњем систему цикличну тему у аугментацији њеног облика из првог такта "Скарбоа" а у басу педал који треба да асоцира на статику "Вешала". Изузетан сугестивни ефекат који на доживљај пажљивог слушаоца оставља симултани звучни комплекс овог дела коде финала не може се аутентично описати речима. Текстом, за разлику од перцептивног утиска, можемо закључити да логосема *Гаспара ноћи* припада компримованом/симболичком/терминалном виду.

Далеко једноставнији тип логосеме затиче нас у *Менуету на Хајдново име*. За класицизам не тако честим поступком, Равел полифонизује фактуру директним наслојавањем тематских материјала. Тема кодирана Хајдновим презименом у

првом делу нашег примера наступа у регистру баса да би у другом пронашла место у тенорском регистру. Над главном темом појављује се преостали садржајни арсенал ове музичке разгледнице из Бечког доба. Подразумева се да овде препознајемо полифони тип логосеме.

Пример 77 Менует на Хајдново име, т. 16-20



Још један непроблематичан пример везан је за први став свите *Моја мајка Гушчарка*. "Павана за успавану лепотицу" је кратак став који се може заступати логосемом иницијално/мотивског типа, чија је главна карактеристика лучни покрет мелодијских линија. Спирална трајекторија музичких линија праћена пиано динамиком и темпом *lent* дочарава нам сањиви свет лепотице.

Пример 78 *Моја мајка Гушчарка*, "Павана за успавану лепотицу", т. 1



Полифони/кластерски тип логосеме поново је у фокусу нашег разматрања када говоримо о "Томи палчићу". Доњи линијски систем аутор резервише за троглас у коме главна тема комада бива пласирана у аранжману са хроматски "неверним" двогласом у секстама и стабилним држаним тоном у басу. Интересантнији је гроњи линијски систем. У њему се одвија аркадни *homo ludens* елемент, који се може интерпретирати као подсмевање, наступ актера или чак случајно "вежбање" детета

по диркама. Како год, истовременост свих ових елемената твори целину тематског и смисаоног потенцијала композиције.

Пример 79 *Моја мајка Гушчарка*, "Тома палчић", т. 51-54

Полифона/кластерска логосема стоји и као заступник "Царице пагода". Лепршава тема актера принцезе у нашем примеру наслојава се на гамелан-канон у доњем линијском систему. Креирање ефекта двопланског структурисања фактуре је врхунац дела али и сабирна тачка есенцијалних тематских материјала која се препоручује за статус логосеме.

Пример 80 *Моја мајка Гушчарка*, "Царица пагода", т. 133-143

Још један пример за полифону логосему налазимо у комаду-сцени "Разговори лепотице и звери", за коју се по природи могао и очекивати аранжман дијалогског типа. За сегмент расправе лепотице и звери Равел је понудио контрапунктски спој две карактерно разнородне теме, претходно изложене одвојено у експозиционом делу комада. Сада, када су сједињене (звер у басовској регији а лепотица у сопранском регистру) боље разумемо њихов однос а тиме и смисао клавирског остварења написаног према бајковитом садржају Шарла Пероа. Логосема је тако обликована да нас информише о фактурном устројству, хармонском плану, тематском профилу који презентује актере, односу главних ликова али и о валцерском моделу који даје плесни карактер читавој сцени.

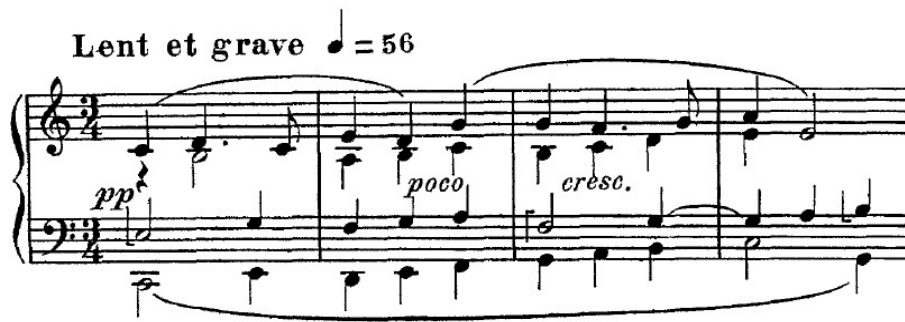
Пример 81 *Моја мајка Гушчарка*, "Разговори лепотице и звери", т. 103-116

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is labeled "1er Mouvt" and "pp". The second system continues the piece. A red box highlights a section in both systems, showing the interplay between the soprano and bass registers. The bottom system includes the instruction "un peu en dehors".

Иницијална логосема "Фееријске баште" садржи све тежишне мотивске ресурсе на основу којих је Морис Равел осмислио свој музички перивој. Кретање, поступно, безбрижно и лагано, које се одвија подједнако упорно у свим деоницама реалног четворогласа гради имагинарни музички простор фееријског врта. Доминација линијског принципа јасно се оцртава на већини деоница које у преплету симболизују флоралне структуре тако особене за *fin-de-siècle* и арабескни поредак.

Геометријски и органски аксиоми морфологије и кинетике музичког ткива подређени су Равеловом импулсу ка *spectacle de fête*, који се огледа посебно у фанфарозном финишу фееријске атмосфере.

Пример 82 *Моја мајка Гушчарка*, "Фееријска башта", т. 1-4



Логосема *Отмених и сентименталних валцера* је, према формату и трајању, највећа и најдужа логосематска структура, и то не без разлога. Као и све претходне логосеме и она одражава обликотворне музичке принципе али и ванмузичке асоцијације. Будући да се ослања на либрето *Аделаиде* као и на скривени наратив актера који се у последњем делу личне драме присећа свих сегмената претходног дана или, у другој варијанти, чак живота, логосема ове збирке је изједначена са Епилогом, последњим, осим валцером. Имајући у виду пропорције логосеме, тешко је одредити њен тип. Изгледа као да се у Епилогу сусрећу иницијална/мотивска и сукцесивно/линеарна логосема. Како било, важно је препознати став као компримовани мозаик састављен од сегмената *le temps perdu*. Прустовски напор да се пронађе и реконструише време прошло трансформише се у Равеловом приступу у настојање композитора да музичким средствима поврати структуру наратива и стања актера, налик на тест мнемотехничких способности. Епилог је и мала дијагностичка анамнеза способности памћења и свести да се изборе са притиском "историјског талоба", наслага доживљеног и преживљеног. Као у каквом искривљеном огледалу нижу се деформисани облици музичке прошлости саме збирке *Отмених и сентименталних валцера*. Пример нам показује да су ретки тренуци у којима нема *souvenir musicaux*. Нова свест и доживљај садашњег, стварности актерове актуелности, није у стању да се оформи и одвоји од

налета присећања. Музичко ткиво је конструисано кластерима изобличених мотива који, повезани једино парадигмом валцера и ванмузичком концепцијом, на крају чине епизоду *après l'événement*. Ради лакшег сналажења читаоца у мрежи звучног калейдоскопа и утврђивања музичког порекла сегмената делови фактуре су уоквирени бојама према следећем распореду: први валцер (жута боја), други валцер (црвена боја), трећи валцер (црна боја), четврти валцер (плава боја), пети валцер (наранџаста боја), шести валцер (љубичаста боја) и седми валцер (зелена боја). Из ког год угла посматрано, логосема *Отмених и сентименталних валцера* је најсложенији манифестни вид смисаоног знака који се може лоцирати у клавирском стваралаштву Мориса Равела. То је још један аргумент више да осми валцер из збирке под именом Епилог (не рачунајући поднаслов саме збирке *Adélaïde* и мото према Ренијеовој поезији, то је једини сегмент композиције који има директне ванмузичке референце) у примеру наведеном у целини.

Пример 83 Отмени и сентиментални валцери (осми валцер – "Епилог" – као логосема)

VIII.

ÉPILOGUE
Lent $\text{♩} = 76$

pp expressif et en dehors. *p*

pp *p*

sourdine 3 cordes

m.d. *mf.* *mp* *pp*

(4) *sourdine*

mf, très expressif

3 cordes

pp *m.d.* *mf.* *p*

First system of a piano score. The treble clef staff has a purple box highlighting a melodic line. The bass clef staff has a 'sourdine' marking. The dynamic is 'p'. The key signature has one sharp (F#). The system ends with a '3 cordes' marking and a dynamic of 'mp'.

Second system of a piano score. The treble clef staff has '8' markings above several chords. Dynamics include 'mg.', 'mf', and 'pp'. The bass clef staff has a 'sourdine' marking.

Third system of a piano score. A blue box highlights a section in the treble clef staff with the instruction 'très expressif et en retenant'. The bass clef staff continues with accompaniment.

Fourth system of a piano score. A blue box highlights a section in the treble clef staff with the instruction 'au Mouv!'. The dynamic is 'ppp très lointain'. The bass clef staff has a 'sourdine' marking.

Fifth system of a piano score. A yellow box highlights a section in the treble clef staff. The bass clef staff continues with accompaniment.

Plus lent ♩ = 66

pp mais expressif

p

3 cordes

This system shows a piano introduction. The tempo is marked 'Plus lent' with a quarter note equal to 66. The piano part is marked 'pp mais expressif' and includes a red box around a chordal passage with the instruction '3 cordes'. The bass part is marked 'p' and has another red box around a similar chordal passage.

Sans ralentir

p

pp

sourdine

(b)

This system continues the piece. The tempo is 'Sans ralentir'. The piano part has a purple box around a melodic line and a green box around a triplet. The bass part has a purple box around a melodic line and a green box around a triplet. The instruction 'sourdine' is present at the beginning of the system.

pp

pp

3 cordes

cccz

This system features a '3 cordes' instruction. The piano part has a green box around a triplet and a purple box around a melodic line. The bass part has a purple box around a melodic line. The instruction 'cccz' is written above the piano staff.

Un peu plus lent

Rit.

Encore plus lent

pp

ppp

sourdine

This system shows a change in tempo. It starts with 'Un peu plus lent', followed by 'Rit.' (ritardando), and ends with 'Encore plus lent'. The piano part is marked 'pp' and has a black box around a melodic line. The bass part is marked 'ppp' and has an orange box around a chordal passage. The instruction 'sourdine' is present at the beginning.

Cédez au Mouv! ♩ = 66

p subito
sourdine

This system shows the beginning of the piece. The piano staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a bass clef and the same key signature. The tempo is marked 'au Mouv!' with a quarter note equal to 66. The instruction 'Cédez' is written above the piano staff. There are three highlighted sections: an orange box around the first few chords, a blue box around a triplet of eighth notes, and a yellow box around another triplet of eighth notes. The dynamic 'p subito' is marked, and 'sourdine' is written below the piano staff.

même Mouv! un peu plus las

p
3 cordes
expressif

This system continues the piece. The tempo is 'même Mouv!' but 'un peu plus las' (a bit more relaxed). The piano staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff has a bass clef and the same key signature. The dynamic 'p' is marked. '3 cordes' is written below the piano staff. There are two highlighted sections in red boxes: one around a series of chords and another around a final chord marked 'expressif'.

Cédez Plus lent et en retenant jusqu'à la fin

pp
sourdine
en dehors

This system is marked 'Cédez' and 'Plus lent et en retenant jusqu'à la fin' (slower and holding until the end). The piano staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff has a bass clef and the same key signature. The dynamic 'pp' is marked. 'sourdine' is written below the piano staff. There are three highlighted sections in red boxes: one around a chord, one around a melodic line marked 'en dehors', and one around a final chord.

Très lent

ppp
en se perdant

This system is marked 'Très lent' (very slow). The piano staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff has a bass clef and the same key signature. The dynamic 'ppp' is marked. 'en se perdant' (fading away) is written above the piano staff. There is one highlighted section in a red box around a melodic line.

25

	Први валцер		Други валцер		Трећи валцер
	Четврти валцер		Пети валцер		Шести валцер
	Седми валцер				

Скривени двоглас маниристички „провучен“ кроз, Равелу неодољиву, призму валцера главни је украс клавирског комада меморабиле посвећене Александру Бородину. Стога је и логосема иницијална/мотивска. Слушалац од самог почетка комада бива активно укључен у доживљај овог *tignon* омажа. Стечени утисак почетка не напушта нас све до краја дела.

Пример 84 *На начин Бородина*, т. 1-9



Други комад из збирке коју је Равел објавио заједно са Алфредом Казелом (Alfred Casella) под називом *На начин...* (*À la manière de...*) намењен је сећању на Емануела Шабријеа. Оперски дискурс заступан фактуром симулираног „великог оркестра“ и имитирањем солистичке деонице примадоне адекватно је присутан и у линеарно-сукцесивној логосеми.

Пример 85 *На начин Шабријеа*, т. 21-25



Такође дело писано у знак сећања на једног великог композитора, свита *Купренов гроб* критично зависи од детаља, украса, извођачких манира и правилне артикулације тона. Архаичност златног доба француске музике Равел је представио на првом месту кроз плесне парадигме (форлан, ригодон и менует) уз адекватну инструменталну допуну (пар прелудијум-фуга и токата). Чувени историјски музички комплекс прелудијум-фуга у логосематском погледу може се објаснити иницијалним/мотивским типом знака смисла. Почетак композиције је узоран како за прелид (за Равела специфична таласаста мелодика и клавсенски горњи предудар) тако и за фугу (где субјект и контраст субјект испуњавају тематске „потребе“ става).

Пример 86 *Купренов гроб*, "Прелид", т. 1-2



Пример 87 *Купренов гроб*, "Фуга", т. 1-4



Нешто компликованији пример срећемо у "Форлану". Продужена мотивска експозиција терминалне/симболичке/компримоване логосеме разликује ову манифестацију од слично примењеног типа знака који смо анализирали у *Гротескној серенади* и "Ноћним мољцима". У логосеми "Форлана" препознаје се и *echos mise en scène* тренутног одјека, поред централне теме комада и карактеристичног предударара (симбола неколико темељних мотива).

Пример 88 Купренов гроб, "Форлан", т. 216-219



"Ригодон" одечног израза и квадратног структурисања протиче у јасно профилисаним тематским пројавама недвосмисленог плесног устројства. Услед примене принцип садржајног разграничења у комаду, управо је граница између два већа сегмента оса логосеме унутар које се запажају кључне тачке дела. Додир два контрастна одсека јесте место сједињења логосеме, која свакако припада линеарно-сукцесивном типу.

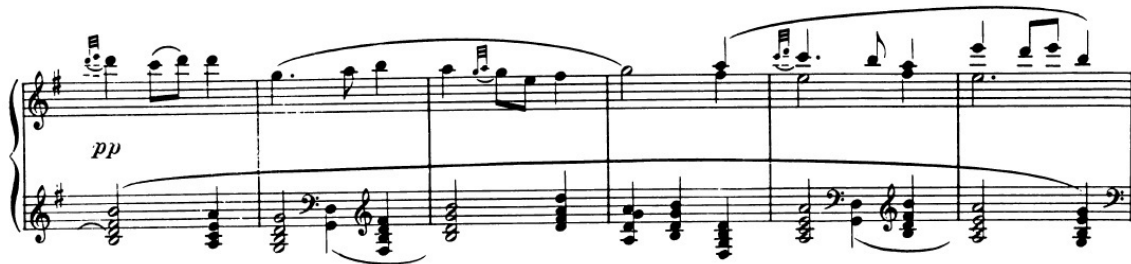
Пример 89 Купренов гроб, "Ригодон", т. 67-79



Менует, чији је основни играчки *sentir* препознатљив у било ком тренутку комада, у Равеловој обради садржи две маркантне теме које, на начин кореспондентан логосемама *Античког менуета*, *Менуета на Хајдново име* и *Разговора лепотице и звери*, на врхунцу музичког процеса бивају уједињење полифоним путем. Главној теми менуета припала је водећа дискант позиција а теми музете остатак

расположивог регистра. Имајући то у виду, нисмо имали много дилеме у проналажењу ове полифоне/кластерске логосеме.

Пример 90 *Купренов гроб, "Менует", т. 105-110*



Далеко изазовније је било лоцирати логосему у густом ткиву експлозивне токате. Теоријски легитимно би било одабрати и неку другу опцију од оне за коју смо се одлучили. Као и у неким претходним случајевима, услед згушњавања просторно-временских односа под утицајем музичке ентропије, предност је имао моменат климакса, у коме је степен сабијености најинтензивнији и тим можда најрепрезентативнији. Пред нама је још један представник линеарно-сукцесивне логосеме. Агресивни сплетови каскадних акордичких „гроздова“ нижу се по већем делу површине клавира доводећи до границе изводљивости машинску рапсодију "Токате".

Пример 91 *Купренов гроб, "Токата", т. 217-226*



Метафорички речено, долазимо до зида. Последњи Равелов допринос клавирској литератури специфичан је како по перформативној намени (за два клавира и пет

руку) тако и по не до краја разјашњеној сарадњи са Ричотом Канудом. Наиме, клавирска композиција *Фасада* замишљена је као пратња Канудовом делу *S.P. 503, Le Poème du Vardar*. Канудово остварење представља филозофски увид у дешавања око Првог светског рата, чији је део и музичка целина. Равелу је поверен задатак евокације протока воде и ефекта егзотике, у коме су своје место пронашле је протомесијановске птице. Символика бројева три и пет на које нас наводи формула из наслова Канудовог комада има вишеструке импликације на структурисање музичких процеса (види Mawer, 2000: 53). Ако нулу схватимо као празан знак који може да замени било који други или да буде простор за уметање рачунске операције можемо добити број 15 (3 x 5), управо тачан број тактова *Фасаде*. Зачудо, то је и укупан број објављених дела за клавир Мориса Равела за живота. Саму логосему није проблематично лоцирати у музичком тексту. Имајући у виду да у овом делу Равел доводи до коначног исхода естетски и поетички захват наговештен у "Уласку звона" и "Долини звона", одабрали смо такт у коме су компримовани сви „тематски“ материјали композиције. Њих смо већ анализирали у поглављима *Тематски круг Музика* и *Метатема – покрет/игра/плес*. Овде ћемо додати да се виши ниво синергије слојева/планова налик на *tape music* не појављује ни у једном другом Равеловом делу.

Пример 92 *Фасада*, т. 9

Наизглед хаотична микстура следи логику увећања наслојавањем „трака“ на затечену масу звука. Но, кратко се задржавши на врхунцу, механизам се изненада

зауоставља откривајући нам Равелов акорд-потпис. Модел из 11. такта од пет акорада понавља се уз незнатне варијације у поставци тонског слога четири пута. Према нашем тумачењу, пет акорада одговарају словима Равеловог презимена. Солмизација тона *d/dis/des* (RE) у првом акорду *gis-h-dis* јесте R. Слово A је присутно у акорду *a-c-e*. Графизам облика Λ који се формира између највиших тонова другог, трећег и четвртог акорда у низу јесте инвертовани и скривени знак V (који у римској нумерацији сведочи о броју елемената у игри декодирања и налази се тачно у средини структуре), који у нашем коду није ништа друго него слово V. Слово E је одсутно, јер га није могуће довести у везу са акордом *d-fis-a*. Изостајањем једног знака сакрива се прејудицирани облик презимена (RAV?L). Коначно, слово L је у виду солмизације LA садржан у последњем акорду енигматичног низа *f-a-c*. Композитор, интенционално или подсвесно потписује клавирски део опуса у самој партитури. Понављањем мистичног низа као да се одвија нека врста езотерне инкантације којом се позива на контемплацију о аутору. Додатно изненађење, Равел је сачувао за последњи такт и завршни кластер чији тонови садрже тонске центре већине његових композиција.⁵⁷ Занимљиво је да број тонова у парту првог клавира одговара публикованим делима за клавир (16) рачунајући ту и један постхумни опус (*Менует у цис-молу*) док збир тонова (13) из деонице другог клавира одговара броју (за живота) необјављених и изгубљених композиција. Више место у партитури, горњи линијски систем сажима на неки начин реализована, а доњи линијски систем нереализована/неманифестована дела. Сви тонови посматрани заједно у кластер акорду представљају сложени агрегат – логосему клавирског опуса Мориса Равела.

⁵⁷ У схему се не уклапају *Игра воде*, "Алборада дел грациосо", "Тома палчић", "Фееријска башта", *На начин Шабријеа* и свита *Купренов гроб* изузев "Менуета".

Пример 93 Фасада, ЛОГОСЕМА КЛАВИРСКОГ ОПУСА, т. 11-15

The image shows a musical score for Example 93, 'Fasada' from the Logosema Piano Opus, measures 11-15. The score is written for piano and consists of four staves. The top two staves are the right hand, and the bottom two are the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins with a rest for the first two measures. In measure 3, the right hand starts with a *mf* dynamic, playing a series of chords. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. In measure 4, the right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. In measure 5, the right hand has a *ppp* dynamic marking. In measure 6, the right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. In measure 7, the right hand has a *ppp* dynamic marking. In measure 8, the right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. In measure 9, the right hand has a *ppp* dynamic marking. In measure 10, the right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. In measure 11, the right hand has a *ppp* dynamic marking. In measure 12, the right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. In measure 13, the right hand has a *ppp* dynamic marking. In measure 14, the right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. In measure 15, the right hand has a *ppp* dynamic marking. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord. A circled number '15' is placed above the final measure. The page number '8' is located at the bottom right of the score.

Épilogue

Шта се то помера око акорда? Зар није крај? Чујемо сложен али јасан звук и преко граница „дупле црте“. Да ли то значи да нашем истраживању нема, а можда и не може бити конца? На тренутак чули смо у његовим аликвотима све музичке успомене до којих је Равелу стало, у облику који је са ригорозношћу и оданошћу ценио. У један кластер сабрала су се, ако не сва макар многа, креативна прегнућа француског еклектика. Ипак, несумњиво је да акорд-грозд више скрива него што открива. Он је више пролаз ка нечему, него сума садржаја, колико год богат и уређен био. Како било, коцка је бачена. Сачекајмо да видимо која ће страна остати лицем ка земљи. Чак и та страница пустиће сокове надахнућа да напајају увек жедно тло. Осталих пет смо упознали у претходном току рада. Своје хибридно лице још једном нам показују Смрт, Музика, Природа, Фантазија и Покрет. Њихов израз јесте рефлексивна Смисла. У смисао се прво мора веровати, на другом кораку позвани смо да га прихватимо а тек на крају да га доживимо/живимо/уживамо. Зашто Смисла? Ако је он апсолут или датост, наша су теоријска размишљања и аналитичка закључивања сувишна. Довољно је да јесте, и без нас. Ипак, шта ако је и човек облигатни део једначине. Без обзира да ли мислимо на разлог, сврху, намену, функцију, узрок, суштину, циљ, откровење, боговиђење, уређивање увида према поретку мисли или нешто друго, тек Смисла није могуће заобићи. Можемо га само одбацити негацијом, којом га на неки парадоксалан начин и признајемо. Смисла смисла и јесте у процесу, у његовом откривању, управо у методи коју смо покушали да применимо у овом раду. Понуђени исходи истраживања нису више од предлога и оквира за неколицину херменеутичких стратегија. Текст нашег рада је секундарна и терцијарна литература света звучних арабески и гротески Мориса Равела. Један од кандидата да поносно носи вео око асимптотичне (ч)игре звука.

Клавир као инструмент и медиј јесте био Равелово поље са кога је полазио у потрагу за смислом. Последњи нотирани акорд-потпис/акорд-кластер води нас у „нови свет“ не напуштајући примарну појавност. Отискујући се од партитуре заузимамо привилеговани положај „пробуђеног“ посматрача. Терминални логосематски акорд *Фасаде* као да обећава времепловске авантуре. Са лакоћом се присећамо клавирских дела из композиторове младости. Но, са истим еланом

наслућујемо и месијановске модусе и (тонске) серије, варезовску сонорност, аскетичку економичност минималне музике, кејџовски смисао за густу тишину, монтажне потупке, симулације и артифицијелност постмодерних музика. Да, заиста је кластер портал између ових „светова“ са кога се посвећеници, налик на људе који су градили обелиске, тотеме, стубове храмова и звонике цркава, отискују ка својим прецима, боговима или будућности. Равел јесте један од првих путника који су савладали *дух времена* поставши слободни надисторијски дух. Шта нам дух саопштава? Да ли смо сада, након свих постављених питања и понуђених „одговора“, само потврдили судбину човека као трагичног питача? Јесмо ли пред великим метерлинковским ћутањем?

Вратимо се зато смислу. Треба трајати, постојати, кретати се, бити део процеса и у том занесеном плесу схватити значај приче и сопствени удео у њој. Једино наратив (легендарни, библијски, митолошки, космолошки итд.) помаже човеку да буде. Кључно је одржавати говор/израз приповедањем. Ми ћемо у наредном току нашег наратива понудити једну причу, без амбиције да ћемо се приближити, и за нокат, Равеловој природности и убедљивости.

Корачајући кроз баршунасте сплетове фееријске градине затичемо загонетну личност, оштрих црта лица али опуштеног држања. Обучен у дендијевски обликовано одело, овај необични господин непрекидно ослушкује свет око себе, мада се чини да нас није ни приметио. Баш у тренутку када је свој поглед усмерио ка небу, додир са плаветнилом му је препречио вешто аранжирани балкон. Цвеће са раскошно украшене терасе као да му се обраћало неким страним језиком. Ах, ево и Аделаиде, наслоњене на кибиц-фенстер и разочаране данашњом понудом удварача, ни принети валцерској атмосфери јучерашњег бала. Можда ће је звукови *Гротескне серенаде* вратити у стање безразложне радости. Да, на почетку беше деформација. Ниједна уметност то није док не начини измену на природи, док не остави белег на датости. Да би то учинила она мора да нарушава, мења, преобликује, откида, утискује, прекомбинује, изобличава материјал на који наилази. Чак и једна серенада подложна је променама, штавише и у карактеру. Иронија и сарказам почели су да заузимају све већи простор у господиновом уму и он настави да корача вртом у потрази за достојнијим предметом интересовања.

Пажњу су му привукла два мермерна кипа и фонтана. Дивећи се белини, сјају и глаткоћи камена сетио се свих дивних момената проживљених у Атини. Античка старина, ред и лепота никада нису били занемарени у душевним одајама мистериозног кицоша. Корачајући ритмом менуета пришао је, веома пажљиво као да се плаши да је не пробуди, уснулој девојци која се спокојно одмарала у чврстини мермерних облина. И баш тада, у тој богатој тишини, коју је реметио само слабахан звон ветра и миловање сунчевих зрачака, угледали смо свој лик у рефлексији његових зеница. Судбински ритам хабанере нас је приближио као да смо плесачи на тргу *Plaza Moyúa* у Билбау, освежени атлантским лахором. Капљице из фонтане, којима се ветар поигравао као са груменчићима златних суза, вратиле су нас у реалност сусрета. Вода зближава. Тад, изненада, отмени и сентиментални *monsieur* без околишања унесе развијени дискурс у дијалог. Са убедљивошћу сведока, он нас је уверавао да нема случаја, а и да га има, како је случајност највећи непријатељ ствараоца. Тада нам је већ било јасније да се налазимо у друштву уметника. Све мора бити на ивици савршенства, дотерано, уређено до детаља - настави он - кодификовано али истовремено и слободно, налик на вешто замишљену и исписану сонатину или менует, поштујући симетрију, формално устројство класичних принципа, златни пресек, каноне лепоте... Заборавивши на *le temps perdu*, нисмо приметили да је сунчева светлост на измаку и да ноћни мољци већ ужурбано најављују смирај дана. Једнако суморан беше и пев птица разочараних сужењем своје слободе. Поглед нам је отео величанствени хоризонт Атлантика. Међутим, чак нам ни океан није понудио спокој. У даљини се примећивала немоћна барка, у немилости природних стихија. Да ли је некога било на њој? За тренутак, и уметник и ми застали смо пред тим „рукописом“ пронађеним у боци која плуташе у плићаку. Музика је постајала све гласнија. Ниоткуда се, у излизаном огртачу, пред нама створио Лакрдијаш. Неразумљива и дивља мешавина његовог уморног гласа и акорада са гитаре формирала је надреалну синтаксу. Међутим, наш загонетни сапутник, у трептају ока, брзином светлости, изусти усхићено „Алборада(!!!)“ са усана жељних воде живе. Нагло се променио и осетио у жилама снажне андалузијске трзаје. Више није било сумње – музичар. О томе нисмо стигли ни реч да прозборимо јер се атмосфера испуни заглушујуће

суптилном звоњавом која долазаше из крошњи суседне долине. Поноћ. Омамљени и хипнотисани падали смо у сан, безуспешно се опирући Морфеусу. Зачудо, свеснији него на јави, више нисмо осећали тло под ногама. У првом таласу кошмара згодне сирене су нас мамиле разорном и пискавом „кружном мелодијом“ све док нам омча око врата није вратила пажњу на сцену. Чинило се да нема никога. Ни око нас, ни испод нас, ни изнад нас, ни... У једном тренутку прикрало нам се патуљасто створење смеха попут пчелињег зујања, не дајући нам ни секунд мира. Унутар овог разузданог карневала страве и ужаса, препознасмо причу и, у несвесном стању спознасмо идентитет свог пратиоца кроз лагуме психе. Последње сате свог живота провели смо са Морисом Равелом. Тада се хоризонт измени и пред нама су почеле да се ређају минијатуре бајковитог порекла. Успавана лепотица на свиленим балдахинима је уливала страхопоштовање, Тома палчић нас је задиркивао и изазивао на игру, принцеза пагода задивила вретенастим плесним фигурама, а Лепотица и звер изненадили упорном расправом која им је била неупоредиво важнија од слепих путника у људском обличју. Као да нас нико није ни видео, силуете су се укрштале са нашим телима, слике су почеле нагло да бледе, све док у одразу фонтане нисмо угледали властито лице.

Зар је само у сну сан?

Равел је, игноришући нашу менталну дигресију, инсистирао на томе да обиђемо локални врт и уверимо се у изврсност канона француског *le jardin régulier*. Ипак, дивећи се алејама, дрворедима, беспрекорно уређеним стазицама и стилизованим клупама од квалитетног кованог гвожђа нисмо могли да се отмемо снажној дисонанци која је упорно расла у нашем уму. Хладноћа се увлачила под кости а тама сливала у зенице. Постепено смо прихватили да више нисмо међу живима. Ходали/лутали смо гробљем без граница, ивица, облика, правца... Страховито осећање вечности испуњавало је и притискало последње делиће нашег бића. И баш тада. Поново звук. Архаичан и металан. Да ли је то клавсен? Окружила нас је група композитора коју је предводио Франсоа Купрен. Били су ту и Јозеф

Хајдн, Франц Шуберт, Александар Бородин и Емануел Шабрије. Обративши се Равелу, Купрен га је упитао:

„Пријатељу, зашто не носиш црвену маску?“

Изненадни бљесак светлости реског дисканта на клавиру уништио је непријатну тишину и покренуо радосну, галантну, карневалску поворку. Морис је, засвиравши *Фасаду*, поново успео да активира портал.

Сада је и музика сфера на дохват уха.

Лоредан је, упркос свему, на крају освојио Аделаиду. Вечно пролеће свечаних феерија је почело.

ПРИЛОГ

Прилог 1

Клавирска дела Мориса Равела

р.бр.	Назив дела	Превод на српски	Година	Ставови
	Sonata movement	Сонатни став	1888	
	Variations on a Theme of Grieg (Death of Ase)	Варијација на Григову тему (Асина смрт)	1888	
	Variations on a Theme of Schumann (Choral "Freu dich, o meine Seele" from Album for the Young, op. 68)	Варијација на Шуманову тему (корал из Албума за младе оп. 68)	1888	
1.	Sérénade grotesque	Гротескна серенада	1893	
2.	Menuet antique	Антички менует	1895	
3.	Sites auriculaires (два клавира)	Места за ухо	1895-1897	1. Habanera 2. Entre cloches
	La parade : Divertissement chorégraphique	Парада	1896-1898	Плесни ставови (2 валцера, 2 марша и мазурка)
	Valse in D	Валцер in D	1898	
4.	Pavane pour une infante défunte	Павана за преминулу инфанткињу	1899	
	Fugue	Фуга	1899	
	Fugue in D	Фуга in D	1900	
	Fugue à quatre voix on a theme of Reber in F	Четворогласна фуга на Реберову тему in F	1900	
	Prélude and Fugue	Прелид и Фуга	1900	
	Fugue in F	Фуга in F	1900	
5.	Jeux d'eau	Игра воде	1901	
	Fugue in B-flat	Фуга in B	1902	
	Fugue in E minor	Фуга in e	1903	
6.	Sonatine	Сонатина	1903-05	1. Modéré 2. Mouvement de menuet 3. Animé
7.	Menuet: œuvre posthume	Менует у цис-молу	1904	

8.	Miroirs	Огледала	1904-05	1. Noctuelles 2. Oiseaux tristes 3. Une barque sur l'océan 4. Alborada del gracioso 5. La vallée des cloches
	Fugue in C	Фуџа in C	1905	
9.	Gaspard de la Nuit	Гаспар ноћи	1908	1. Ondine 2. Le Gibet 3. Scarbo
10.	Ma mère l'Oye (четири руке)	Моја мајка Гушчарка	1908-1912	1. Pavane de la belle au bois dormant 2. Petit poucet 3. Laideronnette, impératrice des pagodes 4. Les entretiens de la belle et de la bête 5. Le jardin féerique
11.	Menuet sur le nom d'Haydn	Менует на Хајдново име	1909	
12.	Valses nobles et sentimentales	Отмени и сентиментални валцери	1911	1. Modéré – très franc 2. Assez lent 3. Modéré 4. Assez animé 5. Presque lent 6. Vif 7. Moins vif 8. <i>Épilogue</i> - Lent
13.	À la manière de...	На начин Бородина Шабријеа	1912-1913	1. Borodine 2. Chabrier
14.	Prélude	Прелид	1913	
15.	Le tombeau de Couperin	Купренов гроб	1914-1917	1. Prélude 2. Fugue 3. Forlane 4. Rigaudon 5. Menuet 6. Toccata
16.	Frontispice (два клавира, пет руку)	Фасада	1918	

Прилог 2

Извори Равеловог стваралаштва на пољу клавирске музике

Табела Хронолошки списак ствараоца од посебног значаја за Равелову клавирску музику

Име и презиме ствараоца	Година рођења	Година смрти
Шарл Перо	1628	1703
Франсоа Купрен	1668	1733
Доменико Скарлати	1685	1757
Јохан Себастијан Бах	1685	1750
Јозеф Хајдн	1732	1809
Јохан Волфганг Гете	1749	1832
Волфганг Амадеус Моцарт	1756	1791
Ернст Теодор Вилхелм Хофман	1776	1822
Карл Марија фон Вебер	1786	1826
Франц Шуберт	1797	1828
Шарл Бруњо	1798	1831
Винћенцо Белини	1801	1835
Хектор Берлиоз	1803	1869
Наполеон Анри Ребер	1807	1880
Алојзиус Бертран	1807	1841
Феликс Менделсон	1809	1847
Едгар Алан По	1809	1849
Франсоа Шопен	1810	1849
Роберт Шуман	1810	1856
Франц Лист	1811	1886
Рихард Вагнер	1813	1883
Шарл Гуно	1818	1893
Шарл Бодлер	1821	1867
Јохан Штраус	1825	1899
Александар Бородин	1833	1887
Ками Сен-Санс	1835	1921
Модест Мусоргски	1839	1881
Емануел Шабрије	1841	1894
Стефан Маларме	1842	1898

Едвард Григ	1843	1907
Николај Римски-Корсаков	1844	1908
Пол Верлен	1844	1896
Габријел Форе	1845	1924
Жорж Шарл Исманс	1848	1907
Венсан Денди	1851	1931
Клод Дебиси	1862	1918
Морис Метерлинк	1862	1949
Рихард Штраус	1864	1949
Анри де Реније	1864	1936
Пол Дика	1865	1935
Ерик Сати	1866	1925
Арнолд Шенберг	1874	1951
Ричото Канудо	1877	1923
Игор Стравински	1882	1971

Табела Садржајни концепти у насловима Равелових клавирских композиција

Гротеска	Серенада	Менует	Принцеза пагода	Валцер	Фуга
Хабанера	Алборада	Ноћни мољци	Успавана лепотица	Скарбо	Вешала
Огледала	Звоно	Птице	Лепотица и звер	Ондина	Форлан
Океан	Барка	Дух ноћи	Тома палчић	Павана	Токата
Ригодон	Прелудијум	Сонатина	Фееријска башта		

Табела Записи у поднаслову Равелових клавирских композиција (избор)

Текст	Композиција
S.P. 503 (Poème du VARDAR)	Frontispice
„...le plaisir délicieux „et toujours nouveau d'une „occupation inutile.“ (Henri de Régnier)	Valses nobles et sentimentales

A une dame créole – Charles Baudelaire

Au pays parfumé que le soleil caresse,
J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés
Et de palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse,
Une dame créole aux charmes ignorés.

Son teint est pâle et chaud ; la brune enchanteresse
A dans le cou des airs noblement maniérés ;
Grande et svelte en marchant comme une chasseresse,
Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.

Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire,
Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire,
Belle digne d'orner les antiques manoirs,

Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites,
Germer mille sonnets dans le coeur des poètes,
Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.

To a Creole Lady

In the perfumed country which the sun caresses,
I knew, under a canopy of crimson trees
And palms from which indolence rains into your eyes,
A Creole lady whose charms were unknown.

Her complexion is pale and warm; the dark enchantress
Affects a noble air with the movements of her neck.
Tall and slender, she walks like a huntress;
Her smile is calm and her eye confident.

If you went, Madame, to the true land of glory,
On the banks of the Seine or along the green Loire,
Beauty fit to ornament those ancient manors,

You'd make, in the shelter of those shady retreats,
A thousand sonnets grow in the hearts of poets,
Whom your large eyes would make more subject than your slaves.

— William Aggeler, *The Flowers of Evil* (Fresno, CA: Academy Library Guild, 1954)

Једној креолској дами

У мирисној земљи коју милује сунце,
Познавах, под крошњом гримизних стабала
И дланова са којих киша у очи пада,
Креолску даму непознатих чари.

Њен тен је блед и топао; Тамна чаробница
Покретима врата делује на ваздух племенити.
Висока и витка, креће се попут ловца;
Њен осмех је смирен а око самоуверено.

Ако одете, мадам, у истинску земљу славе,
На обалама Сене или уз зелену Лоару,
Лепоте прикладне за украшавање тих древних двораца,

Учинили бисте, у склоништу тих сеновитих уточишта,
Да хиљаду сонета порасте у срцима песника,
Које би ваше крупне очи начиниле личнијим од ваших црнаца.
(препев на српски језик Игор Радета)

Fête d'eau - Henri de Regnier

Le dauphin, le triton et l'obèse grenouille
Diamantant d'écume et d'or Latone nue,
Divinité marine au dos de la tortue,
Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille ;

La vasque qui retombe ou la gerbe qui mouille,
La nappe qui décroît, se gonfle ou diminue,
Et la poussière humide irisant la statue
Dont s'emperle la mousse ou s'avive la rouille ;

Toute la fête d'eau, de cristal et de joie
Qui s'entrecroise, rit, s'éparpille et poudroie,
Dans le parc enchanté s'est tue avec le soir ;

Et parmi le silence on voit jaillir, auprès
Du tranquille bassin redevenu miroir,
La fontaine de l'if et le jet du cyprès

Water Feast

The dolphin, the triton and toadfrog obese,
With diamond gold-spume nude Leto bedeck,
Deity of oceans on tortoise's back,
River god laughing at watery tease;

The bowl which now hollows as layers decrease,
The moistening spout, now swelling now slack,
And watery dust dyes the monument's neck
Where foams cast their pearls or the rusting release.

All water delight, all of crystal and joy,
Which laces, laughs, scatters its powdery toy,
Fell silent at dusk in the magical green;

And there in the silence a spouting, you see
Around the calm basin's now mirror-like sheen
The fountains of yew and of cypress tree.

(translated by Rolf-Peter Wille)

Водена гозба

Делфин, тритон и гојазни жабац

Пенасти дијамант и златни Латон нуде,

Божанство океана на леђима корњаче,

Бог реке који се смеје надражен водом;

Умиваоник који пада или туш који кваси,

Млаз воде час бубри час слаби

И водена прашина боји врат статуе

Тамо где пене бацају бисере или рђа ослобађа.

Сво водено узбуђење, сав кристал и радост,

Који се преплићу, осмеси разбацују као играчку од праха,

Сумрак убија у зачараном парку;

И тамо у тишини видимо излазећи,

Око мирног базена сада је огледало

Фонтане од тисе и чемпреса.

(препев на српски језик Игор Радета)

Либрето балета *Аделаида – или језик цвећа*

- I. Вече у Аделаидином дому. Парови плешу. Остали, они који седе или се шетају, воде нежне разговоре. Аделаида промиче кроз групе њених гостију, удишући мирис цвета туберозе (*Polianthes tuberosa*), који симболизује похоту.
- II. У кућу улази Лоредан, меланхоличан и суморан. Он нуди Аделаиди љутић (цвет). Размена цветова изражава како Аделаидину превртљивост тако и Лореданову љубав.
- III. Она откида један по један латицу љутића, видевши да је Лореданова љубав искрена. Лоредан очерупавши латице беле раде, открива да није вољен. Аделаида жели да се тест понови. Он покушава још једном и овога пута је одговор повољан.
- IV. Заљубљени пар плеше откривајући сопствену наклоност. Међутим, када Аделаида примети да Војвода улази и застаје, постаје збуњена.
- V. Војвода јој даје букет сунцокрета (који симболизује узалудност богатства), а затим и кутију за накит у којој се налази дијамантска огрлица. Аделаида ставља огрлицу на себе.
- VI. Опис Лоредановог очаја и његове жарке потраге за Аделаидом. Она га кокетно одбија.
- VII. Војвода преклиње Аделаиду да му уступи последњи плес. Она одбија и несташно се удаљава ка Лоредану, који је остао по страни у трагичном положају. Испрва Лоредан оклева, али на крају бива освојен њеном нежном упорношћу.
- VIII. Гости полагаано одлазе. Војвода се нада да ће бити замољен да остане. Аделаида му нуди грану акације (која репрезентује платонску љубав). Војвода одлази, указујући на сопствено незадовољство. Лоредан се приближава, тужан готово као на самрти. Аделаида му нуди цвет мака (који симболизује позив на то да јој опрости), али он га одбија и одлази правећи гестове вечног расанка. Аделаида одлази до задњег прозора и широм га отвара. Она дубоко удахњује мирис туберозе. Посматрајући балкон, појављује се Лоредан, дивљих очију са разбарушеном косом. Он јури према Аделаиди, пада јој под ноге, и вади пиштољ који ставља на слепоочницу, претећи самоубиством. Смејући се, она извлачи црвену ружу из својих груди (што симболизује њену праву љубав) и пада Лоредану у загрљај.

Adelaide: The Language of Flowers

I. A soirée at Adelaide's home. Couples are dancing. Others, seated or walking, are conversing tenderly. Adelaide comes and goes among her guests, inhaling the fragrance of a tuberose (symbolizing voluptuousness).

II. Lorédan enters, sullen and melancholy. He offers Adelaide a buttercup. An exchange of flowers expresses Adelaide's fickleness and Lorédan's love.

III. She picks the buttercup to pieces, one petal at a time and sees that Lorédan's love is sincere. Lorédan plucks the petals of a daisy to reveal that he is not loved. Adelaide wishes to renew the test. Once again he tries; this time the reply is favorable.

IV. The two lovers dance while revealing their affection. But Adelaide sees the Duke enter and stops, confused.

V. The Duke gives her a bouquet of sunflowers (symbolizing vain wealth), then a jewel case containing a diamond necklace, which she puts on.

VI. Describes Lorédan's despair and his ardent pursuit of Adelaide. She repulses him coquettishly.

VII. The Duke begs Adelaide to grant him this last waltz. She refuses, and proceeds to fetch Lorédan, who has remained aside in a tragic pose. He hesitates at first, and is then won over by her tender persistence.

VIII. The guests retire. The Duke hopes that he will be asked to stay. Adelaide offers him an acacia branch (representing platonic love). The Duke leaves, indicating his displeasure. Lorédan advances, sad almost to the point of death. Adelaide offers him a poppy (symbolizing an invitation to forget her), but he refuses and runs out making gestures of eternal farewell. Adelaide goes to the rear window and opens it widely. She deeply inhales the scent of the tuberose. Scaling the balcony, Lorédan appears, wild-eyed, his hair disheveled. He rushes toward Adelaide, falls at her feet, and takes out a pistol which he places next to his temple, threatening suicide. Smiling, she draws a red rose from her bosom (symbolizing her true love) and falls into Loredan's arms.

Табела Личности у посветама клавирских композиција Мориса Равела

Име	Дело	Година
Рикардо Вињес, пијаниста (1875-1943)	Антички менует	1895
Мадам принцеза Е. де Полињак	Павана за преминулу инфанткињу	1899
Габријел Форе, композитор (1845-1924)	Игра воде	1901
Ида Годабски	Сонатина	1905
Ципријан Годабски, скулптор	Сонатина	1905
Леон Пол Фарг, песник	Ноћни мољци, Огледала	1905
Рикардо Вињес, пијаниста (1875-1943)	Тужне птице, Огледала	1905
Пол Сорд, сликар и сценограф	Барка на океану, Огледала	1905
Мишел-Димитри Калвокорези, музички писац и критичар	Алоборада дел грациосо, Огледала	1905
Морис Делаж, композитор и пијаниста	Долина звона, Огледала	1905
Харолд Бауер, виолиниста и пијаниста (1873-1951)	Ондина, Гаспар ноћи	1908
Рудолф Ганц, пијаниста (1877-1972)	Скарбо, Гаспар ноћи	1908
Жан Марнолд, критичар (1859-1935)	Вешала, Гаспар ноћи	1908
Мими Годабски, ученица клавира	Моја мајка Гушчарка	1910
Жан Годабски, ученик клавира	Моја мајка Гушчарка	1910
Луј Обер, композитор	Племенити и сентиментални валцери	1911
Госпођица Жен Лелу	Прелид	1913
Поручник Жак Шарло	Прелид, Купренов гроб	1917
Потпоручник Жан Крупи	Фуга, Купренов гроб	1917
Поручник Габријел Дилак	Форлан, Купренов гроб	1917
Пјер и Паскал Годен	Ригодон, Купренов гроб	1917
Жан Драјфус	Менует, Купренов гроб	1917
Капетан Јозеф де Марлиав	Токата, Купренов гроб	1917

Табела Кореспондентна уметничка дела Мориса Равела и Егдара Алана Поа

Приче/песме Едгара Алана Поа	Клавирска дела Мориса Равела
Бунар и клатно	Вешала
Предео Арнхем	Фееријска башта
Црна мачка	Вешала
Рукопис пронађен у боци	Барка на океану
Овални портрет	Павана за преминулу инфанткињу
Елеонора	Павана за преминулу инфанткињу
Неки поступци из живота једног писца у моди	Гротескна серенада
Ћутање - бајка	Хабанера
Јулалума	Антички менует
Сновидија	Игра воде
Љубавни састанак	Ондина
Анабел Ли	Павана за преминулу инфанткињу
Израфел	Међу звонима
Пад куће Ушера	Фасада
Сенка - параболо	Тужне птице
Факта о случају г. Валдемара	Скарбо
Лигеја	Сонатина
Меценгерштајн	Алборада дел грациосо
Разговор Моноса и Уне	Разговор Лепотице и Звери
Град у мору	Ноћни мољци
У сну сан	Долина звона
Маска црвене смрти	Отмени и сентиментални валцери
Сфинга	Тома палчић
Гавран	Вешала

Прилог 3

Досије *Gaspard de la Nuit* (1908)

Скица за гаспаровску семиографију Мориса Равела

Семиографски приступ животу и делу Мориса Равела (1875-1937) узима за релевантне оне чињенице које се могу довести у директну знаковну везу са *Гаспаром ноћи* (*Gaspard de la Nuit*). Биографски елементи који не стоје у каузалном односу према конкретном музичком делу никада не прелазе границу романсираног претеривања и позитивистичког бирократизма. Равел је, као и сваки други уважени уметник, сложено људско биће. Композиторова комплексност видљива је и када се у фокус разматрања ставе само биографске рефлексije *Гаспара ноћи*.

Иницијална сема сваког животворног пута јесте година рођења. Морис Равел је рођен 1875. године. Композитор, *nolens volens*, постаје дете једне епохе, и то је и поред космополитизма и елитизма Равелове музике, очигледно и у *Гаспару ноћи*. Валери постимпресионистичке, дебисијевске, позноромантичарске и неокласичне провенијенције творе еклектичну синтезу музичког *fin-de-siècle*. Последња деценија XIX и прва деценија XX века специфичне су и по модерној обнови семиотике као научне дисциплине, психоанализи као терапеутском методу али и погледу на човеков свет и арт ноувеау култури. Сва три концепта, историјски истовремена са стваралачком инспирацијом која води ка *Гаспару ноћи*, имају семиографску тежину. Посматрање дела кроз призму семиотике даје плодне резултате јер свако време поред уметничке идеологије има и сопствену аналитику. Личност уметника оставља трагове на свакој појединачној креацији, а психоанализа нуди моделе помоћу којих следимо унутрашње путање кроз свет несвесног. Коначно, случајности нема ни када је у питању аналогна егзистенција Равеловог опуса и појаве *art nouveau* покрета. Субјективитет као естетски аксиом и доминација линије у изразу пандан су двома особинама *Гаспара ноћи*: снажном личном печату и слојевитој фактури у којој деонице имају значењску самосталност.

Композиторово место рођења и генетско порекло родитеља се на непосредан начин ишчитавају из партитуре. Равел је рођен у Цибуру, малом месту

на југозападу Француске, веома близу границе са Шпанијом, надамак регије Баскија. Занимљиво је да ни отац ни мајка великог француског композитора нису чисто француског порекла. Отац, Пјер Јозеф Равел, инжењер по струци, био је Швајцарац, а мајка Баскијка. Разумљиво, обоје су живели у Француској. Занимљива хетерогеност порекла и геомузички потенцијал су извор вишеслојности Равеловог израза. Баскијска крв избија из ритма, мелодике и заноса теме из 94. такта "Скарбоа" (види пример 54). Такође, ритмика и метрика трећег става циклуса *Гаспар ноћи* на парадигматичан начин асоцирају на шпански фолклор, наравно без цитата. Пре него што је приступио писању *Гаспара ноћи* Равел је хармонизовао народне песме и правио аранжмане и оркестрације у националном духу. Но, имајући у виду да је убрзо након рођења Равел постао становник Париза, искуство стечено на Конзерваторијуму и од Шабријеа, Шарла Ренеа и Сатија открива се у доминантном рафинману француског елитизма који преовладава и у *Гаспару ноћи*.

Херметичност израза у *Гаспару ноћи* има своје логично оправдање као и избегавање директног испуњавања које музички канони постављају пред миљенике академског естаблишмента и конзервативне критичке сцене. Као што је познато, Равел је имао, нарочито у стваралачкој младости, доста „неспоразума“ са критичарима који нису били у стању ни да осећају, а још мање да разумеју истанчану префињеност звучних обликовања. Такође, тада младог аутора потпуно су заобишли академски успеси. Равел је, међутим, учио од неупоредиво значајнијих ауторитета. Кроз фантастичне фактурне игре *Гаспара ноћи* провејавају оркестрациона знања Николаја Римског-Корсакова, као што из хармоније градационих планова препознајемо Вагнеров рукопис. Важно је запазити да је Равел, вероватно под утицајем Јаванског гамелана са Светске изложбе 1889. године, у клависком циклусу користио октатонске лествице и друге мело-ритмичке обрасце оријенталног и егзотичног порекла.

У годинама које окружују настанак *Гаспара ноћи*, Равел показује све веће интересовање за литературу која постаје извор надахнућа (недовршени оперски пројекти, *Моја мајка Гушчарка*, *Дафнис и Клое* итд.). Композитор је, као поштовалац Бодлеровог, до аутопсичности, бруталног израза и Поове тематике мистичног и мрачног, за текстуални стимулус одабрао неоготичке стихове

француског песника Алојзиуса Бертрана. Колико је снажан утицај на Равела оставио књижевни сусрет са светом тамне фантастике очигледно је већ и из површне анализе *Гаспара ноћи*.

Током рада на *Гаспару ноћи* Равел доживљава сусрет са смрћу оца; догађај који га је узнемирио како на (микро)породичном тако и на (макро)космичком плану. Тајне стварања за којима је композитор трагао кроз онтологију музичког дела сада су се на конкретан начин отелотвориле на антиподу живота – смрти. Судар са последњим демоном света морао је код особе склоне духовности мистичког усмерења изазвати повратни креативни рефлекс. Атмосфера и одабир регистра, као и темпо "Вешала" одишу спроводним карактером. Други став клавијирског циклуса *Гаспар ноћи* је попут дубоке, унутрашње тужбалице. "Вешала" су налик исечку вечности у којој само озбиљност и туга постоје. Став почиње и завршава се пулсом октавираног тона *b* који као да одувек одзвања у етру космоса. Очинска фигура може се препознати и у метафоричком сагледавању актера воденог краља у "Ондини". Ауторитет који се супротставља воденим вилама може бити и Равелов отац који не одобрава поступке или одлуке свога сина. Као инжењер, човек рација, могуће је да Јозеф Равел није до краја прихватио животни позив Мориса. Сигурна будућност у индустријском свету краја XIX века свакако није припадала боемском карактеру композиторског заната. Силама прошлости Равел је одао дужно поштовање и омаж у наративу и структури првог и другог става *Гаспара ноћи*.

Равел као социјално биће, као истовремено и јавна и приватна персона Париза на прелазу последњих векова другог миленијума привлачи пажњу критичара и научника. Дендизам вајлдовског типа, извесна доза елитистичке отуђености, углађености и пажња која се посвећује детаљу јесу карактеристике Равеловог наступа пред јавношћу.⁵⁸ Насупрот томе, када остане без маски спољашњег сјаја позорнице, Равела можемо пратити једино кроз преостала писма и музичка дела. Тако, на пример, имамо сведочанство о композиторовом тумачењу истинског порекла Бертранових поема – њихов аутор је ни мање ни више него нечастиви, Луцифер, ђаво. Равел се чак осећао поседнутим. Према нашем

⁵⁸ У години премијере *Гаспард де ла Нут* настаје *Независно музичко удружење*. Један од оснивача друштва које је пропагирало нову музику без обзира на естетску тенденцију био је и Морис Равел.

мишљењу Равел није присталица сатанизма, већ човек који се бори са унутрашњим противречностима бића. Коначно, кроз "Скарбоа" субјект драме стиже до трансцендентног искуства – до ослобођења кроз игру. Део приватног живота француског ствараоца чини и недовољно истражено ангажовање у тајним затвореним друштвима као и енигма Равелове сексуалности. Окултно и мистично спојено под велом оностраног припадају корпусу загонетног. Равел као композитор ужива у играма откривања. Присуство архесимбола у *Гаспару ноћи* говори нам да је Равел познавао неевропске и древне културе.

Почетком XX века у оквиру котерије *Les Apaches*⁵⁹ водиле су се естетичке борбе и плодне расправе о најразличитијим друштвеним питањима. На састанцима, једно време редовним, ове скупине уметника, главну реч водио је Равел. Као што се у *Гаспару ноћи* кроз кодирани говор преносио у *res publica* ствараочев дубоко лични унутрашњи свет, тако је и позорница *Les Apaches* нудила могућност Равелу јавно излагање интимног естетичког уверења. Критичаре је, ипак, код француског композитора више привлачила интимност сексуалног типа. Недостатак очигледних факата отежава истраживање овог поља. Међутим, када се узме у обзир да постоји, наводно, само једна женска особа која је била у вези са Равелом, и да он није имао деце, хетеросексуалност као солуција не делује убедљиво. С друге стране, тајновитост које се Равел држао као животног принципа простире довољно велики вео преко целог питања те нас онемогућава у чврстом закључивању. Колико је (психо)сексуалност значајна за расправу о *Гаспару ноћи* показују многи примери. Начин на који је Равел бирао поеме које су одредиле и драматургију клавирског циклуса говори о потенцијалним изванмузичким интересима композитора. У "Ондини" постоји простор за различита тумачења: став који слави недодирљиву лепоту женствености ("Скарбо" је, као контраст, отелотворење мушкости), Ондина као Равелова анима, отац као репресивна фигура или у наративу прикривени судија „погрешне“ сексуалне оријентације, оргијастичка представа воденог света (истородна бића која се *преливају* једна преко других), читав став као алегорија сексуалног односа виђена мушким оком – мировање (т. 1-42), узбуђење (т. 43-57),

⁵⁹ Међу члановима су били Стравински, Форте, Де Фаља, Шмит, Делаж, Ингелбрехт, Калвокорези и Виљермоз, сликар Пол Сорд и поете Фарг и Клигсор.

ерекција (т. 58-62), пенетрација (т. 63-66), ејакулација/оргазам (т. 67-68) и мировање (т. 69-92), итд. Посматрајући троставачни циклус као наративну целину намеће се једна могућа психоаналитичка интерпретација. Извор осећаја нелагоде (стрепње) којим *Гаспар ноћи* одише може бити објашњен неразрешеним односом репресија-сублимација коју аутор преноси на поље музичког дела. Бонацу првог става прекида сукоб, немогућност остварења контакта између жене и мушкарца. Као последица неуспеха субјекат показује резигнацију (т. 85-88), бес (т. 89) а затим се јавља осећање кривице. Јунак не успева да компензује стање стигматизације и, теолошким дискурсом речено, долази до казне (смрт вешањем у другом ставу који води одласку у пакао у трећем ставу) или се, кроз трансформацију коју доноси смрт другог става претвара у друго биће – ружног гнома који, прихватајући сопствену природу, самозадовољно игра. Којим путем је Равел ишао кроз живот? Можда неким трећим? На то питање тек треба одговорити.



Les Apaches

Gaspard de la Nuit

ONDINE.

..... Je croyais entendre
Une vague harmonie enchanter mon sommeil,
Et près de moi s'épandre un murmure pareil
Aux chants entrecoupés d'une voix triste
et tendre.

CH. BRUGNOT.--_Les deux Génies_.

--«Écoute!--Écoute!--C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes
d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons
de la lune; et voici, en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple
à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

«Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est
un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide,
au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.

«Écoute!--Écoute!--Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne
verte, et mes soeurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles
d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et
barbu qui pêche à la ligne.»

* * * * *

Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt,
pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais, pour
être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et
dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et
s'évanouit en giboulées qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux
bleus.

LE GIBET.

Que vois-je remuer autour de ce gibet?

FAUST.

Ah! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnante du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallali?

Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé?

C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.

SCARBO.

Il regarda sous le lit, dans la
cheminée, dans le bahut;--personne.
Il ne put comprendre par où il s'était
introduit, par où il s'était évadé.

HOFFMANN.--_Contes nocturnes_.

Oh! que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune
brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée
d'abeilles d'or!

Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve,
et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit!

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et
rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une
sorcière.

Le croyais-je alors évanoui? le nain grandissait entre la lune et moi,
comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à
son bonnet pointu!

Mais bientôt son corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie,
son visage blémissait comme la cire d'un lumignon,--et soudain il
s'éteignait.

Ондина

.....Веровао сам да чујем
неку неодређену хармонију како ми запоседа сан,
а крај мене како се шири роморење слично
певању испрекидано неким тужним и нежним гласом.

Ш. Бруњо – *Два Генија*

- Слушај! - Слушај! - Ја, Ондина овим капљицама воде
додирујем звучне ромбове
твога прозора обасјаног сетним зрацима месеца;
и ево, у тамно блиставој хаљини, даме – господарице замка
која посматра са свог балкона лепу звездану ноћ и лепо
успавано језеро.

Сваки талас је један вилењак који плива у води,
сваки поток је стаза која вијуга према мом
дворцу, а моја је палата течно грађена, у дну језера,
на троуглу ватре, земље и ваздуха.

- Слушај! - Слушај! - Мој отац удара воду
која пршти, граном зелене жалосне врбе, а моје сестре
милују својим рукама од пене свежа острвца траве,
локвања и гладиола, или се подсмевају брадатој и оронулој врби
која пеца на удицу.



Певушећи своју песму, она ме замоли да ставим
њен прстен на мој прст, да бих постао супруг једне од
Ондина, и да бих посетио са њом њен двор, да бих постао
краљ језера.

А како сам јој одговорио да волим једну смртницу,
пргаву и љутиту, она отплака неколико суза,
прсну у смех, и онесвести се под пљуском кише
која се сливаше у белим траговима низ моја плава окна.

Вешала

Шта се то помера око тих вешала ?
Фауст

Ах ! то што чујем, да ли је то ноћни северни ветар који
хучи, или обешеник који испушта уздах на
вешалима ?

Да ли је то био свитац који кришом пева на
маховини и јаловом бршљану којим се из сажаљења
шума заодева ?

Да ли је то каква мува која објављује лов дувајући у рог
око свих тих ушију глувих, за фанфаре халали ?

Да ли је то какав гундељ који кида један звук
у ћудљивом лету кроз крваву косу његове огољене лобање ?

Или је то можда био какав паук који плете
полу-аршин од муслина за омчу на његовом уском грлу ?

То је звоно које бруји на зидинама једног града на
хоризонту, и костур неког обешеног кога у црвено боји
залазеће сунце.

Скарбо

Он погледа испод кревета, у камин,
у шкрињу; – никога. Он није могао да
схвати одакле се овај увукао, и где
је побегао.
Хофман – *Ноћне приче*

Ах ! колико пута сам га чуо и видео, тог Скарбоа,
када у поноћ месец сија на небу као сребрни штит
на азурно плавој застави посутој златним пчелама !

Колико пута сам чуо зујање његовог смеха у
сенци моје ложнице, и како његов нокат шкрипи по
свиленом покривачу мог кревета !

Колико пута сам га видео како силази са таванице, вртећи се
на једној ноzi и котрљајући се кроз собу као
вретено неке вештице пало са преслице !

Да ли сам веровао да је онесвешћен ? патуљак је растао између
месеца и мене као звоник какве готске катедрале,
са златним прапорцем који се њише на његовој шпицастој капици !

Али се ускоро његово помодрело тело, прозирно као
восак једне свеће, и његово убледело лице као
фитиљ догореле свеће, – одједном угаси.

Ondine

.....I thought I heard
A vague harmony that enchanted my sleep,
And near me a scattering murmur similar to
Songs interspersed with a sad and tender voice.
Charles Brugnot – *Two geniuses*

"Listen! – Listen! – it's me, it's Ondine
Who brushes with these drops of water
The resonant diamonds
Of your window lit by gloomy moonlight;
And there is in her silken robe is the lady of the manor
Contemplating from her balcony the lovely star-bright night and
The beautiful, sleeping lake.

"Each ripple is a 'child of the waves' swimming with the current,
Each current is a path winding toward my
Palace, and my palace is built fluid, at the bottom of the lake,
In the triangle of fire, earth and air.

"Listen! – Listen! – My father beats the croaking water
With a branch of green alder, and my sisters
Caress with their arms of foam the cool islands of herbs,
Water lilies and gladioli, or make fun of the sickly, bearded willow
That is fishing with rod and line."



Having murmured her song, she begged me to accept
Her ring on my finger, so that I would be the husband of
An Ondine, and to visit her palace with her, so that I would be
King of the lakes.

And then I replied that I loved a mortal woman,
Sulking and peevish, she wept a few tears,
Then broke into laughter, and vanished in showers of rain
That drizzled white across my blue window pane.

Gibbet

What do I see moving around this gibbet?

Faust

Ah! might what I hear be the nocturnal breeze that
Screeches, or the hanged man who sighs on the fork of the
Gallows?

Might it be some cricket that sings, crouched in
The moss and the infertile ivy with wick out of pity
The forest shoes itself?

Might it be some hunting fly, sounding its horn
Around those ears that are deaf to the fanfares of the hallali?

Might it be some beetle that in its uneven flight plucks
A bloody hair off his bald skull?

Or might it be some spider that crochets
Half a yard of muslin as a neck scarf for this strangled neck?

It is the clock that chimes on the walls of a city below
The horizon, and the corpse of a hanged man whom
The setting sun reddens.

Scarbo

He looked under the bed, up the chimney, in the chest; nobody.
He could not understand from where he had entered,
Or where he had escaped.
Hoffmann – *Nachtstücke*

O! How many times have I heard and seen him, Scarbo,
When at midnight the moon shines in the sky like a silver crown
On a blue banner emblazoned with golden bees.

How many times have I heard his laughter
Resound in the shadow of my alcove, heard his claw scrape on the
Silk of my bed curtains!

How many times have I seen him come down from the floor, pirouette
On one foot and roll around the room like
The fallen spindle of a sorceress's distaff.

Did I then believe him vanished? The dwarf grew tall between
The moon and me like the belfry of a Gothic cathedral,
A golden bell swinging on its pointed cap.

But soon his body turned blue, diaphanous like the
Wax of a candle, his face grew pale like
The wax of a candle stub – and suddenly he expired.

Упоредни табеларни приказ музичко-формалних образаца и садржаја поема

Табела 1

<i>поема Ондина</i>	<i>став Ондина</i>
прве две строфе	експозиција сонатног облика (1-42)
Ондина	прва тема (1-22)
звездана ноћ и успавано језеро	мост (23-30)
таласи / Ондинине сестре	друга тема (31-42)
трећа строфа	развијни део (43-80)
сукоб Ондине и оца	модел средишњег одсека (43-47)
сукоб Ондине и оца	карика (48-52)
сукоб сестара и оца	проширена карика (53-63)
„отац удара воду која пршти“	градациони лук (63-72)
„сестре милују својим рукама од пене свежа острвца траве“	завршни одсек (73-80)
последње две строфе	реприза (81-92)
Ондинина песма – молба / негативан одговор	прва тема (81-88)
(Ондина) „прсну у смех, и онесвести се под пљуском кише“	кода (89-92)

Табела 2

<i>поема Вешала</i>	<i>став Вешала</i>
прва строфа / уздах обешеника	мото (1-3)
друга строфа / свитац	A (4-11)
трећа строфа / фанфаре	A1 (12-27)
четврта строфа / гундељ и огољена лобања	A2 (28-34)
пета строфа / стезање омче	A3 (35-47)
шеста строфа / посмртно звоно	кода (48-52)

Табела 3

<i>поема Скарбо</i>	<i>став Скарбо</i>
зујање пчела (прва строфа)	тематски комплекс A (1-31)
Скарбо на месечини (прва строфа)	тема B (32-50)
Скарбо – смех и шкрипа нокта (друга строфа)	тема C (51-94)
-	тема D (94-109) парафраза теме „Исламеја“
Скарбо на месечини (прва строфа)	тема B (110-120)
„звоник какве готске катедрале“ (четврта строфа)	тема E (121-213)

Скарбо – смех и шкрипа нокта (друга строфа)	тема С (214-255)
-	тема D (256-313)
Скарбо на месечини (прва строфа)	тема В (314-365)
раст патуљка и шпицаста капица (четврта строфа)	тема Е (366-394) реминисценција на В
зујање пчела (прва строфа)	тематски комплекс А (395-429)
Скарбо – смех и шкрипа нокта (друга строфа)	тема С (430-447)
Скарбо као вретено (трећа строфа)	тема F (448-476)
раст патуљка и шпицаста капица (четврта строфа)	тема Е (477-579)
нестанак Скарбоа (пета строфа)	кода (580-627) са реминисценцијама на теме В, Е, С и А али и на тематизам Ондине и Вешала

Табеларни приказ микромотивике/сема

I став Ондина	
Сема	Такт
А	3
В	13
А	17
С	24
D	33
А	43
Е	46
А	48
Е	51
D	53
Е	58
Е	67
С	73
А	81
В	85
D	89
А	90

II став Вешала	
Сема	Такт
A	3
B	6
A	8
B	10
A	12
A	17
C	20
D	26
A	35
C	40
B	41
C	43
A	48

III став Скарбо	
Сема	Такт
A	1
B	32
C	51
D	95
B	110
E	121
C	214
D	257
B	314
E	366
a/b	386
A	395
C	431
F	448
E	477
B	580
C	593
Мотив Вешала	615-617
Мотив Ондине	616-617
A	617

Прилог 4

Речник (глосар) термина из *Теорије музичке семиотике* Ероа Тарастивија⁶⁰

Актант, актантска улога, актер: Актанти су синтаксичке јединице, у форми двојних опозиција, које претходе семантичком улагању. Развијани у времену као актантски парови, актанти постају прича. Актантске улоге су дефинисане у складу са њиховим модалним садржајем и функцијом у наративу. Неколико актера могу да оваплоте једног актанта, али и један актер може испунити разноврсне актантске улоге. Актери настају из сема индивидуације и тако постају тачке конвергенције синтаксе и семантике.

Вршилац/прималац: Актанцијални пар који се састоји од онога који чини радњу (вршилац) и примаоца те акције (пацијент). Видети **актант**.

Аспектуалне категорије: Квалитативни термини за процесе. Можемо, на пример, разумети почетност/трајност/завршеност као квалитативне аспекте почетка/средине/краја за типичну парадигму традиционалне (западњачке) наративне радње (заплета). Ове категорије се такође појављују као двојне опозиције; нпр. постигнуће/непостигнуће или довршење/недовршење.

Ангажовање/повлачење: Просторно повлачење појављује се при удаљавању од било које текстуалне норме локације – то је „овде“. Темпорално повлачење је поступак у прошлост или будућност у односу према текстуалном „сада“. Акторијално повлачење одвлачи пажњу од централног „ега“ усредсређујући се на друге актере. За Ангажовање важи супротно у односу на повлачење.

Изговор/изговарати: Изговор је чин произвођења фразе или читавог „текста“; у музици, уметности писања, извођења, слушања, и интерпретирања музичког дела. Изговарање је резултат тог чина, фиксирани објекат или „текст“ сам; у музици, композиција, музичка порука, сама партитура. У наративним теоријама разликујемо субјекте изговора и изговарања, нпр. композитора као стварну особу и као фиктивног „хероја“ у музичком тексту (као у симфонијској поеми).

Еуфорија/дисфорија: добро стање/лоше стање; код Гремаса, аспекти тимичне категорије, која је изведена из људског чулног опажања. Платон (у *Републици*) супротставља тимично или анималистично рационалној страни људске природе.

Генеративни ток/правац: Кретање од најједноставнијег ка најсложенијем, од апстрактног ка конкретном, Гремасов генеративни ток, за разлику од генеративне граматике Чомског, има за циљ да опише/објасни и семантику и синтаксу на сваком нивоу, и на крају све семиотичке системе.

⁶⁰ Прилог 4 представља дослован превод одабраних термина из глосара Тарастивијеве *Теорије музичке семиотике* (Tarasti, 1994: 303-304).

Гремас, А. Ј. (1917-1992): Литванац, оснивач познате париске школе семиотичара. Садашња наратологија потиче из дела Гремаса, Тодорова, Жнеа и Барта. Гремасово дело, које као полазну тачку узима лингвистику Сосира, Хљелмслева и Јакобсона и наративну теорију руског формалисте Владимира Пропа, представља најприхваћенији покушај бављења семантиком као и формалним структурама означитељских система.

Индекс, икона, симбол/легизнак, синзнак, квализнак: Филозоф-логичар Ч. С. Пирс поделио је знакове у три шире категорије. Иконе подсећају на своје објекте (нпр. фотографије су иконички знакови). Индекси су изведени из егзистенцијалног или метонимијског односа (нпр. дим је индекс ватре). Симболи су уговорени правилом или конвенцијом (нпр. националне заставе). За Пирса, легизнак служи као правило за произвођење следећих знакова, тј. синзнакова („појединачних знакова“), који се опажају као квализнаци.

Интерпретант: Према Пирсу, семиоза (активност знакова) укључује три координате: знак (нешто што стоји за или репрезентује нешто друго) се обраћа некоем и ствара у уму те особе други знак, интерпретанта. Објекат је оно за шта знак стоји.

Интонације: У теорији руског музиколога Бориса Асафјева, *intonazia* су фоничне манифестације које су у односу корелације са светом појавности. Музичке интонације настају када се звукови из животног искуства, што укључује унутрашње психичко искуство, претварају у музичке елементе (нпр. мелодије) и процесе (нпр. раст музичких фраза).

Изотоп: Скуп семантичких категорија чија редунданца гарантује кохерентност комплекса знакова и чини могућим једнообразно читање било ког текста. Музички изотопи могу бити формирано од дубинских структура, тематичности, особина жанра, саме фактуре и општих стратегија текста (нпр. уређење заплета).

Лангуе/пароле: У Сосировој лингвистици, *langue* је апстрактни систем помоћу кога природни језик (*langage*) функционише. *Paroles* су неапстрактне, конкретне реализације тог система у, нпр. говорним чиновима. На пример, „мачка“ (*cat*) може бити именица према *langue*. У стварној употреби, како год, она стиче своје значење не из система, већ из свог непосредног окружења; нпр. „мачка је на простирачу“ (*cat is on the mat*).

Модалитети: Модалитети су општи људски начини процене; у језику, на пример, коњуктивно време боји говор жељама и веровањима. Као серија емоционалних стања, модалитети се ослањају на начин на који слушалац спаја музички текст са људским вредностима. „Бити“ и „Чинити“ су примарни модалитети, који се могу комбиновати са другим, релативно подређеним модалитетима као што су „морати“, „моћи“ итд.

Муземе: Види феме и семе.

Наративна функција: У свом пионирском раду током 1920их, Владимир Пропп осмислио је наративне функције као формалне улоге које делују одвојено од својих посебних карактеризација. Једно од Гремасових достигнућа било је уопштавање даљих Пропових функција.

Наративни програм (*programme narratif*): Наративни сегменти, каузално повезани, који функционишу на површинским нивоима дискурса. Минимални наративни програм састоји се од промене стања изазваног од стране било ког актера.

Објекат, повезаност: Објекат је половина актантаског пара субјекат/објекат. Многи наративи засновани су на основном субјекат/објекат односу у коме је субјекат одвојен од (раздвојеност) и бори се за уједињење са (повезаност) својим траженим објектом. Види **актант**.

Противник (опонент): Половина актантаског пара помоћник/противник. Види **актант**.

Феме, семе, лексеме: У генеричкој класи музема, феме су карактеристичне особине означитеља или акустичке супстанце које, када су обдарене значењем, постају семе или особине означеног (потоњи термин грубо је еквивалентан „концепту“). Неколико сема могу бити спојене у већу јединицу, названу лексема.

Семиотички квадрат: Према Гремасу, „основна структура значења“. Познат у филозофској логици као „квадрат супротности“, он визуелно представља логичку артикулацију било које семантичке категорије. Развијајући традиционални логички концепт противречности (дијагоналне стрелице) и супротности (хоризонталне стрелице), квадрат приказује начине на које се, почевши од било ког датог члана, комплетан значењски систем може извести кроз исцрпљење логичких могућности.

Означитељ/означено (Сосир); **израз/садржај** (Хљелмслев): За разлику од Пирса, који је знаке сагледавао трихотомно, Сосир и Хљелмслев виде их као дводелне. У најгрубљим цртама, означитељ је материјална (звучна или писана) страна знака; означено је мисао или концепт који знак заступа. У музици, означено може бити модалитет; нпр. брза узлазна хроматска линија може побудити позитивну вредност „воље“.

Спацијалне, темпоралне, акторијалне категорије: Види **ангажовање/повлачење**.

Синтагма/парадигма: У сосировској лингвистици, *langue* функционише дуж две осе. Синтагматска, или „хоризонтална“, оса одвија се као процес (тако да је синтагма процесуални елемент) а парадигматска, или „вертикална“, оса као систем.

Изговарање/исказ: Види **Изговор/изговарати**.

Литература

1. Abbate, Carolyn. 1999. Outside Ravel's Tomb. *Journal of the American Musicological Society* 52, 465-530.
2. Abraham, Džerald. 2001. *Oksfordska istorija muzike I*. Beograd: Clio.
3. Abraham, Džerald. 2002. *Oksfordska istorija muzike II*. Beograd: Clio.
4. Abraham, Džerald. 2004. *Oksfordska istorija muzike III*. Beograd: Clio.
5. Ackere, Jules van. 1957. *Maurice Ravel*. Paris: Elsevier.
6. Ackere, Jules van. 1966. *L'âge d'or de la musique française*. Paris & Bruxelles: Éditions Meddens.
7. Adorno, Theodor W. 1968. *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit.
8. Adorno, Theodor W. 1979. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
9. Agawu, Kofi. 1991. *Playing with signs – A semiotic interpretation of classic music*. Princeton & New Jersey: Princeton University Press.
10. Agawu, Kofi. 1993. Does Music Theory Need Musicology? *Current Musicology* 53, 89-98.
11. Agawu, Kofi. 2009. *Music as discourse : semiotic adventures in romantic music*. Oxford: Oxford University Press.
12. Aguettant, Louis. 1954. *La musique de piano : des origines a Ravel*. Paris: Éditions Albin Michel.
13. Alperson, Philip (ed.). 1987. *What is music? – An Introduction to the Philosophy of Music*. Pennsylvania: Haven Publications.
14. Alperson, Philip. 1992. *The Philosophy of the Visual Arts*. New York: Oxford University Press.
15. Anderson, Andrea. 2001. *1900-1910: Piano music of Debussy and Ravel, an interdisciplinary approach*. Claremont: Faculty of Claremont Graduate University (doctoral dissertation).
16. Andreis, Josip. 1966. *Historija muzike II*. Zagreb: Školska knjiga.
17. Aristotel. 2007. *Metafizika*. Beograd: Paideia.
18. Ashley Smith, Benjamin. 2007. *Postmodernism and theory of significance*. Pensacola: The University of West Florida.
19. Austin, William W. 1966. *Music in the 20th century from Debussy through Stravinsky*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
20. Bade, Patrick. 1979. *Femme Fatale: Images of evil and fascinating women*. New York: Mayflower.
21. Bal, Mike. 2000. *Naratologija*. Beograd: Narodna knjiga.

22. Barlow, Harold. & Morgenstern, Sam. 1972. *A dictionary of musical themes*. London: Ernest Benn limited.
23. Barnes, Annette. 1988. *On Interpretation: A Critical Analysis*. Oxford: B. Blackwell.
24. Bart, Rolan. 1979. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
25. Barthes, Roland. 1967. The death of the author. *Aspen* 5-6.
26. Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. New York: Hill & Wang.
27. Barthes, Roland. 1975. *The Pleasure of the Text*. New York: Noonday Press.
28. Barthes, Roland. 1991. *The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
29. Barwell, Ismay. 1986. How Does Art Express Emotions? *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45, 175-181.
30. Baur, Steven. 1999. Ravel's "Russian" Period: Octatonicism in His Early Works, 1893-1908. *Journal of the American Musicological Society* 52, No. 3 (Autumn), 531-592.
31. Bayer, Raymond. 1933. *L'Esthétique de la grâce. Introduction à l'étude des équilibres de structure*. Paris: Alcan.
32. Beard, David. & Gloag, Kenneth (eds.). 2005. *Musicology: The Key Concepts*. London: Routledge.
33. Beardsley, Monroe C. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt Brace.
34. Becker, Judith. 2001. Anthropological Perspectives on Music and Emotion. In Juslin, Patrik N. & Sloboda, John A. (eds.). *Music and Emotion : Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press, 135–160.
35. Beker, Miroslav. 1989. Teorija semiotike Umberta Eka. *Umjetnost riječi* XXXIII, travanj-rujan, 93-114.
36. Beltrando-Patier, Marie-Claire. 1982. *Histoire de la musique*. Paris: Bordas.
37. Benson, John. 1967. Emotion and Expression. *Philosophical Review* 76, 335-357.
38. Benjamin, George. 1994. Last dance. *The Musical Times* 135, 432-435.
39. Berlyne, D. E. 1971. *Aesthetics and Psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts.
40. Berque, Jacques. 1966. A propos de l'art musulman. En Charnay, J. P. (éd.). *Normes et valeurs dans l'Islam contemporain*. Paris: Payot, 21-43.
41. Bertrand, Louis. 1902. *Gaspard de la nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris : Société du Mercure de France.
42. Beruto, Gaetano. 1994. *Semantika*. Zagreb: Antibarbarus.

43. Betelhajm, Bruno. 2017. *Značenje bajki: značenje i značaj bajki*. Beograd: Kosmos izdavaštvo.
44. Bhogal, Gurminder Kaur. 2004. *Arabesque and metric dissonance in the music of Maurice Ravel (1905-1914)*. Chicago: Department of music, University of Chicago (doctoral dissertation).
45. Bhogal, Gurminder Kaur. 2008. Breaking the Frame: Arabesque and Metric Complexity in the Sunrise Scene from Ravel's *Daphnis et Chloe*. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 5/1, 11-29.
46. Bingulac, Petar. 1988. Moris Ravel – Povodom šezdesetogodišnjice rođenja. U *Napisi o muzici*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
47. Biti, Vladimir. 1992. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
48. Blagojević, Nada. 2016. *Fukoova hermeneutika subjekta*. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu (doktorska disertacija).
49. Bonds, Mark Evan. 1991. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oratio*. Cambridge: Harvard University Press.
50. Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
51. Born, Georgina. & Hesmondhalgh, David (eds.). 2000. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
52. Boulez, Pierre. 1949. Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg. *Counterpoints* 6, 122-142.
53. Boulez, Pierre. 1986. On Musical Analysis. In Nattiez, Jean-Jacques (ed.). *Orientations – Collected Writings – Pierre Boulez*. Cambridge: Harvard University Press, 116-118.
54. Boulez, Pierre. 1986. 'Sonate , que me veux-tu?' - Third Piano Sonata. In Nattiez, Jean-Jacques (ed.). *Orientations – Collected Writings – Pierre Boulez*. Cambridge: Harvard University Press, 143-154.
55. Boulez, Pierre. 1986. Taste: 'The spectacles worn by Reason'? In Nattiez, Jean-Jacques (ed.). *Orientations – Collected Writings – Pierre Boulez*. Cambridge: Harvard University Press, 44-62.
56. Boulez, Pierre. 1986. Time, Notation and Coding. In Nattiez, Jean-Jacques (ed.). *Orientations – Collected Writings – Pierre Boulez*. Cambridge: Harvard University Press, 84-89.
57. Brdar, Milan. 2005. Hermeneutička filozofija i hermeneutička metoda. *Arhe* god. II / 3, 101-130.
58. Brelet, Gisèle. 1990. *Le Temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France (1949). Vol. II: *Musical Form*. Chapter II: *Psychological Duration and Musical Time*. „The aesthetics of time“. „The antinomy of psychological duration and musical time“. In

- Lippman, Edward A. (ed.). *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Vol. III. *The Twentieth Century. Aesthetic in Music Series* No. 4 Vol. III. Stuyvesant & New York: Pendragon Press, 340-349.
59. Brindle, Reginald Smith. 1987. *The New Music: The Avant-garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press.
60. Brody, Elaine. 1987. *Paris: The Musical Kaleidoscope 1870-1925*. New York: George Braziller, Inc.
61. Brook, Donald. 1946. *Five Great French Composers-Berlioz, César Franck, Saint-Saëns, Debussy, Ravel: Their Lives and Works*. London: Rockliff.
62. Bruhn, Siglind. 1997a. *Images and ideas in modern french piano music – The extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy and Messiaen*. Stuyvesant: Pendragon Press.
63. Bruhn, Siglind. 1997b. New Perspectives in a Love Triangle: 'Ondine' in Musical Ekphrasis. U Lagerroth, Ulla-Britta. Lund, Hans. & Hedling, Erik (eds.). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi.
64. Bruyr, José. 1905. *Maurice Ravel ou Le Lyrisme et les Sortilèges*. Paris: Editions Le Bon Plaisir, Libraire Plon.
65. Bujić, Bojan (ed.). 1988. *Music in European Thought 1851-1912*. Cambridge: Cambridge University Press.
66. Butler, Christopher. 1994. *Early modernism : literature, music and painting in Europe 1900-1916*. Oxford: Oxford University Press.
67. Calza, Renato. 1980. *Maurice Ravel nella storia della critica: poetiche decadenti raveliane e interpretazioni novecentesche in Francia, Italia, Inghilterra e Stati Uniti*. Padova: G. Zanibon.
68. Campbell, Joseph. 2002. *Meaning and Truth : Investigations in Philosophical Semantics*. New York: Seven Bridges Press.
69. Canfield, John V. (ed.). 2005. *Philosophy of Meaning, Knowledge and Value in the Twentieth Century*. London & New York: Routledge.
70. Carroll, Noel. 2001. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
71. Caws, Mary Ann. & Riffaterre, Hermine. 1983. *The Prose Poem in France: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.
72. Chalupt, René. 1956. *Ravel au miroir de ses lettres*. Paris: Ed. Robert Laffont.
73. Chandler, Daniel. 2002. *Semiotics for beginners*. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/> (приступљено 14. 02. 2019).
74. Chattah, Juan Roque. 2006. *Semiotics, pragmatics, and metaphor in film music analysis*. Tallahassee: The Florida State University.

75. Christensen, Elizabeth Ann. 1952. *Scales and their use in the piano music of Debussy and Ravel*. Keene, Texas: North State Texas College (master of music).
76. Christensen, Thomas. 2000. Narrative Theory and Music Analysis U: Eberl, Kathrin & Ruf, Wolfgang (eds.). *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*. Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle /Saale/ 1998. Band 1. Kassel, Basel, London, New York & Prag: Bärenreiter, 48-56.
77. Ciorogar, Alex. 2016. Time and narrative: Reading Ian McEwan's *Atonement*. *Philobiblon* vol. xxi, no. 2, 145-156.
78. Clarke, David S. 1987. *Principles of Semiotic*. New York: Routledge.
79. Clifton, Thomas. 1983. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven & London: Yale University Press.
80. Clynes, Manfred (ed.). 1982. *Music, Mind, and Brain – The Neuropsychology of Music*. New York: Plenum Press.
81. Cobussen, Marcel. 2008. *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music*. Aldershot: Ashgate.
82. Coeuroy, André. 1924. *La musique française moderne: quinze musiciens français*. Paris: Librairie Delagrave.
83. Colette et al. 1939. *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*. Paris: Editions du Tambourinaire.
84. Colette, L. Fargue, P. Delage, M. Klingsor, Tristan. Roland-Manuel, Claude. Sordet, D. Vuillermoz, E. & Zogheb, J. De. 1939. *Maurice Ravel*. Paris: Editions du Tambourinaire.
85. Collingwood, R. G. 1963. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press.
86. Combarieu, Jules. 1955. *Histoire de la musique*. Paris: Librairie Armand Colin.
87. Cone, Edward T. 1968. *Musical Forms and Musical Performance*. New York: W.W. Norton.
88. Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
89. Cook, Nicholas. & Pople, Anthony (eds.). 2004. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
90. Cook, Nicholas. 1987. *A guide to musical analysis*. London: Dent.
91. Cook, Nicholas. 1990. *Music, Imagination, and Culture*. New York: Oxford University Press.

92. Cook, Nicholas. 2001. *Beyond Reproduction: Semiotic Perspectives on Musical Performance*. *Музикологија : часопис Музиколошког института Српске академије наука и уметности* бр. 1, 15-30.
93. Cooke, Deryck. 1959. *The Language of Music*. New York: Oxford University Press.
94. Cope, Gilbert F. 1959. *Symbolism in the Bible and the Church*. London: S.C.M. Press.
95. Copland, Aaron. 1941. *Our New Music: Leading Composers in Europe and America*. New York: Whittlesey House.
96. Corbin, Alain. 1998. *Village Bells: Sound and Meaning in the Nineteenth-Century French Countryside*. New York: Columbia University Press.
97. Cortot, Alfred. 1932. *French piano music*. London: Oxford University Press.
98. Cortot, Alfred. 1948. *La musique française de piano*. 2. Paris: Presses Universitaires de France.
99. Cummins, Linda. 2006. *Debussy and the fragment*. New York: Rodopi.
100. Ćirić, Miloš. 2009. *Letopis simbola: svet i srpske zemlje (1-5)*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
101. D'Avennes, Prisse. 2008. *Arabic art*. Chicago: L'Aventurine.
102. Dahlhaus, Carl. 1967. *Musikästhetik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
103. Dahlhaus, Carl. 1975. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg: G. Bosse.
104. Dahlhaus, Carl. 1975. *Musikalische Hermeneutik – Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 43. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
105. Dahlhaus, Carl. 1982. *Systematische Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber-Verlag.
106. Dalhaus, Karl. 1992. *Estetika muzike*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
107. Danuser, Hermann. 2007. *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
108. Davidson, Scott (ed.), *Ricoeur across disciplines*, New York, Continuum, 2010.
109. Davies, Stephen. 1994. *Musical meaning and expression*. Ithaca & London: Cornell University Press.
110. Deely, John. 2000. *The impact of semiotics on philosophy*. Helsinki: University of Helsinki.
111. Delage, Roger. 1975. Ravel and Chabrier. *Musical Quarterly* 61/4 (October), 546-552.

112. Demuth, Norman. 1962. *Ravel*. New York: Collier Books.
113. Derrida, Jacques. 1987. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
114. Deruchie, Andrew. 2000. *Ravel's Shéhérazade and Fin-de-Siècle Orientalism*. Montreal: Faculty of Music, McGill University (master thesis).
115. Despić, Dejan. 1997. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
116. Dessoir, Max. 1990. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (1906). – Musical and Mimic Art. 3. „The Meaning of Music“. In Lippman, Edward A. (ed.). *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Vol. III. *The Twentieth Century. Aesthetic in Music Series* No. 4 Vol. III. Stuyvesant & New York: Pendragon Press, 171-183.
117. DiFilippo, James. 2015. *A literary and psychological portrait of the belle époque*. Connecticut: University of Connecticut (doctoral dissertation).
118. Diltaj, Vilhelm. 1980. *Zasnivanje duhovnih nauka*. Beograd: Prosveta.
119. Dilthey, Wilhelm. 1900. *Die Entstehung der Hermeneutik*. Tübingen: Max Niemeyer.
120. Dilthey, Wilhelm. 1980. *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*. Beograd : Beogradski izdavačko-grafički zavod.
121. Dubbiosi, Stelio. 1967. *The piano music of Maurice Ravel : an analysis of the technical and interpretative problems inherent in the pianistic style of Maurice Ravel*. Ann Arbor: University Microfilms, New York University (doctoral dissertation).
122. Dufourcq, Norbert. 1949. *La musique française*. Paris: Librairie Larousse.
123. Durand, Gilbert. 1963. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire; introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Presses Universitaires de France.
124. Durand, Gilbert. 1968. *L'Imagination symbolique*. Paris: Presses Universitaires de France.
125. Dyson, George. 1926. *The New Music*. London: Oxford University Press.
126. Eco, Umberto. & Rorty, Richard (eds.). 1992. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
127. Eggebrecht, Hans Heinrich. 1977. Zur Methode der musikalischen Analyse. Im *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse* (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft, no. 58, hrsg. Richard Schaal). Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 7-42.
128. Eggebrecht, Hans Heinrich. 1995. *Musik verstehen*, München & Zürich: Piper.

129. Eigeldinger, Jean-Jacques. 1989. Debussy et l'idée d'arabesque musicale. *Cahiers Debussy* 12-13, 5-14.
130. Eko, Umberto (ur.). 1972. *Estetika i teorija informacije*. Beograd: Prosveta.
131. Eko, Umberto. 1981. *Kultura, informacija, komunikacija*. Beograd: Nolit.
132. Eko, Umberto. 1995. *Simbol*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.
133. Eko, Umberto. 2000. *Kako se piše diplomski rad*. Beograd: Narodna knjiga.
134. Eko, Umberto. 2004. *Istorija lepote*. Beograd: Plato.
135. Elder, Dean. 1977. Robert Casadesus. *Clavier* march, 17.
136. Ellis, Katharine. 2005. *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford: Oxford University Press.
137. Ewen, David. 1968. *The World of Twentieth-Century Music*. London: Prentice-Hall.
138. Fabureau, Hubert. 1933. *Stéphane Mallarmé : son œuvre : portrait et autographe : document pour l'histoire de la littérature française*. Paris: Editions de la nouvelle revue critique.
139. Faure, Henriette. 1978. *Mon maître Maurice Ravel*. Paris: Les Editions ATP.
140. Fauser, Annegret. 2005. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester: University of Rochester Press.
141. Ferguson, George. 1954. *Signs and Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press.
142. Fillerup, Jessie. 2009/2010. Ravel, "La Valse", and the Purloined Plot. *College Music Symposium* Vol. 49/50, 345-355.
143. Fillerup, Jessie. 2013. Eternity in each moment: Temporal strategies in Ravel's "Le Gibet". *Music theory online* volume 19, number 1, march, 1-16.
144. Fleury, Michel. 1996. *L'impressionnisme et la Musique*. Paris: Fayard.
145. Focht, Ivan. 1980. Muzika po sebi postoji – Igor Strawinsky. U Focht, Ivan. *Savremena estetika muzike*. Beograd: Nolit, 175-195.
146. Fodor, Attila. 2010. The osmosis of the diversity in Maurice Ravel's work. *Studia universitatis Babeş-Bolyai: Musica* 55/1 (Cluj-Napoca, Romania), 131-143.
147. Frank, Manfred (hrsg.). 1977. *Hermeneutik und Kritik : mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
148. Freud, Sigmund. *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Filoz-Psy2012/SF_Predavanja.pdf (приступљено 4. 2. 2019).

149. Friedrich, Paul. 1978. *The Meaning of Aphrodite*. Chicago: University of Chicago Press.
150. Fulcher, Jane. 2005. *The composer as intellectual : music and ideology in France 1914-1940*. Oxford: Oxford University Press.
151. Gadamer, Hans-Georg. 1990. *Hermeneutik : Wahrheit und Methode. I, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen : J. C. B. Mohr.
152. Gadamer, Hans-Georg. 1995. *Hermeneutik im Rückblick*. Tübingen : Mohr.
153. Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests – Literature in the Second Degree*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
154. Georges, Léon. 1964. *Maurice Ravel. L'homme et son oeuvre*. Paris: Seghers.
155. Gerstle, Andrew. & Milner, Anthony (eds.). 1994. *Recovering the Orient*. Switzerland: Harwood Academic Publishers.
156. Gil-Marchex, Henri. & Rothwell, Fred. 1926. Ravel's Pianoforte Technique. *The Musical Times* vol. 67, No. 1006 (Dec. 1), 1087-1090.
157. Gilson, Paul. 1926. *Traité d'Harmonie*. Bruxelles: A. Cranz.
158. Giro, Pjer. 1975. *Semiologija*. Beograd: BIGZ.
159. Gligo, Nikša. 1999. *Zvuk – znak – glazba*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije.
160. Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works – An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.
161. Gombrih, Hans Ernst. 2005. *Saga o umetnosti: umetnost i njena istorija*. Beograd: Laguna.
162. Gordon, Rae Beth. 1992. *Ornament, Fantasy and Desire in Nineteenth-Century French Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
163. Gordon, Steward. 1996. *A History of Keyboard Literature*. New York: Schirmer Books.
164. Goss, Madeleine. 1940. *Bolero: The Life of Ravel*. New York: Tudor Publishing.
165. Griffiths, Paul. 1978. *Modern music: A concise history from Debussy to Boulez*. New York: Thames and Hudson.
166. Griffiths, Paul. 1986. *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-century music*. New York: Thames and Hudson.
167. Grout, Donald J. & Palisca, Claude V. 2001. *A history of western music*. New York & London: W. W. Norton.

168. Gut, Serge. 1990. Le Phénomène répétitif chez Maurice Ravel. De l'obsession à l'annihilation incantatoire. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 21/1 (June), 29-46.
169. Hagopian, Robert Avedis. 1975. *The confluence of artistic and literary sources in the creation of Ravel's Gaspard de la nuit*. Bloomington: Indiana University (doctoral dissertation).
170. Haig, E. 1913. *The Floral Symbolism of the Great Masters*. London: K. Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd.
171. Hall, James. 1998. *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
172. Han, Minna Sungmin. 2007. *Music relating to death: Its musical value and reflection of diverse images*. Ann Arbor: University of Maryland (doctoral dissertation).
173. Hansen, Peter S. 1967. *An introduction to twentieth century music*. Boston: Allyn and Bacon, Inc.
174. Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes – Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
175. Heidegger, Martin. 1971. *On the way to language*. San Francisco: Harper & Row.
176. Heidegger, Martin. 1972. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.
177. Heile, Björn. 2009. *The Modernist Legacy: Essays on New Music*. Farnham: Ashgate.
178. Heinämaa, Sara. Lähteenmäki, Vili. & Remes, Paulina. 2007. *Consciousness : from perception to reflection in the history of philosophy*. Dordrecht: Springer.
179. Helbing, Volker. 2003. Noctuelles by Ravel: An essay on the morphology of sound. *Tijdschrift voor Muziektheorie* 8, 142-151.
180. Hendekli, Zehra Muge. 2008. *Ravel and his extra-musical associations in solo piano works*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi (doctoral dissertation).
181. Henson, R.A. 1988. Maurice Ravel's illness: a tragedy of lost creativity. *British Medical Journal* 296, 1585-1588.
182. Hirsbrunner, Theo. 1989. *Maurice Ravel, sein Leben, sein Werk*. Laaber: Laaber-Verlag.
183. Hooper, Giles. 2006. *The Discourse of Musicology*. Aldershot: Ashgate.
184. Hopkins, G.W. 1980. Ravel, Maurice. In Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. XV*. London: Macmillan Publishers Limited, 609-621.

185. Houser, Nathan. & Kloesel, Christian. 1992. *The essential Peirce : selected philosophical writings. Vol. 1 : (1867-1893)*. Bloomington: Indiana University Press.
186. Howat, Roy. 1993. Ravel, rhythm and form. *Musicology Australia* 16, 39-47.
187. Howat, Roy. 2009. *The art of French piano music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven: Yale University Press.
188. Hoy, David Couzens. 1981. Hegel's Morals. *Dialogue* 20 (1), 84-102.
189. Hughes, Robert. 1968. *Heaven and Hell in Western Art*. London: Weidenfeld & Nicolson Ltd.
190. Ibersfeld, An. 1982. *Čitanje pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
191. Ibersfeld, An. 1996. *Ključni termini pozorišne analize*. Beograd: CENPI.
192. Ihde, Don. 1998. *Expanding Hermeneutics : visualism in science*. Evanston: Northwestern University Press.
193. Ilić, Ivana. 2016. *Epistemologija savremene muzičke analize*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (doktorska disertacija).
194. *Impresionizam u muzici*. 1974. Beograd: Muzička omladina Srbije.
195. Ingarden, Roman. 1962. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film*. Tübingen: Max Niemeyer.
196. Ingarden, Roman. 1973. Identitet muzičkog dela. *Treći program* br. 4 jesen, 471-595.
197. Ingarden, Roman. 1989. *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* Paris: Christian Bourgois.
198. Ingarden, Roman. 1991. *Ontologija umetnosti (studije iz estetike)*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
199. Ivanović, Nada. 2000. *Muzika i nauka o znacima*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (magistarski rad).
200. James, Burnett. 1983. *Ravel: His Life and Times*. New York: Hippocrene Books.
201. James, Richard S. 1990. Ravel's *Chansons madécasses*: ethnic fantasy or ethnic borrowing? *Musical Quarterly* 74/3, 360-384.
202. Jankelevič, Vladimir. 1973. Muzika i neizrecivo. *Treći program* br. 3 leto, 486-610.
203. Jankélévitch, Vladimir. 1956. *Maurice Ravel*. Paris: Editions du Seuil.
204. Jankélévitch, Vladimir. 1976. *Ravel*. Westport: Greenwood Press.
205. Jankélévitch, Vladimir. 1984. *Maurice Ravel : mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt.

206. Jannet, Pierre (ed.). [19--]. *Oeuvres complètes de Regnier : revues sur les éditions originales*. Paris: E. Flammarion.
207. Jaworski, Adam (ed.). 1997. *Silence : interdisciplinary perspectives*. Berlin: Mouton de Gruyter.
208. Jaworski, Adam. 1993. *The power of silence : social and pragmatic perspectives*. London: Sage Publications.
209. Jean-Aubry, Georges. 1916. *La musique française d'aujourd'hui*. Paris: Perrin.
210. Jean-Aubry, Georges. 1926. *French music of to-day*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & co., ltd.
211. Jelenković, Dušanka. 2003. *Susret prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u delima Debisija i Ravela*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (seminarski rad iz Opšte istorije muzike).
212. Jevtić, Nevena. 2011. Događanje i naracija: radikalizacija i generalizacija hermeneutike. *Arhe* VII, 15, 199-210.
213. Johansen, Jørgen Dines. & Larsen, Svend Erik. 2000. *Uvod u semiotiku*. Zagreb: Croatia Liber.
214. Jourdan-Morhange, Hélène. 1945. *Ravel et nous: L'Homme, l'ami, le musicien*. Geneva: Editions du Milieu du Monde.
215. Jung, Karl (ur). 1996. *Čovek i njegovi simboli*. Beograd: Narodna knjiga.
216. Kaminsky, Peter (ed.). 2011. *Unmasking Ravel: New perspectives on the music*. Rochester: University of Rochester Press.
217. Kaminsky, Peter. 2004. Ravel's Late Music and the Problem of "Polytonality". *Music Theory Spectrum* Vol. 26, No. 2 (Fall), 237-264.
218. Kaminsky, Peter. 2008. Ravel's programmatic impulse. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 5/1, 31-50.
219. Kaufmann, Sebastian. 2010. *The Attestation of the Self as a Bridge Between Hermeneutics and Ontology in the Philosophy of Paul Ricoeur*. Milwaukee: Marquette University (doctoral dissertation).
220. Kawakami, Shinya. Sato, Yoko. Nakagawa, Masaki. & Indurkha, Bipin. 2003. *On modeling conceptual and narrative structure of fairytales*. <https://pdfs.semanticscholar.org/7ba8/47897312822f5c8460b75f268801774a68bf.pdf> (приступљено 4. 2. 2019).
221. Kayser, Wolfgang. 1981. *The Grottesque in Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
222. Kelly, Barbara L. 2001. Ravel, (Joseph) Maurice. In Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. XX*. London: Macmillan Publishers Limited, 864-878.

223. Kennedy, Philip F. & Lawrence, Marilyn (eds.). 2009. *Recognition: The Poetics of Narrative*. New York: Peter Lang.
224. Ketterer, David. 1979. *The Rationale of Deception in Poe*. Baton Rouge & London: Louisiana State University Press.
225. Kieffer, Alexandra. 2017. Bells and the Problem of Realism in Ravel's Early Piano Music. *The Journal of Musicology* volume 34, number 3, summer, 432-472.
226. Kilpatrick, Emily. 2008. *The language of enchantment: Childhood and fairytale in the music of Maurice Ravel*. Adelaide: Elder Conservatorium of Music, The University of Adelaide (doctoral dissertation).
227. Kilpatrick, Emily. 2009. "Jangling in symmetrical sounds" : Maurice Ravel as storyteller and poet. *Journal of music research online* 1, 1-19.
228. Kivy, Peter. 1989. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*. Philadelphia: Temple University Press.
229. Kivy, Peter. 2001. *New Essays on Musical Understanding*. Oxford: Clarendon Press.
230. Kneif, Tibor. 1975. Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik. Im Dahlhaus, Carl (ed.). *Musikalische Hermeneutik – Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 43. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 63-71.
231. Kosovac, Gojko. 2008. Problem tumačenja u ontološkoj hermeneutici. *Arhe* 9, god. V, 41-59.
232. Kotevska, Ana. [19--]. *Susret Debussya i Falle na tlu impresionizma i hispanizma*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
233. Kramer, Lawrence. 1984. *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. Berkeley: University of California Press.
234. Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice 1800-1900*. Berkeley: University of California Press.
235. Kramer, Lawrence. 2002. *Musical meaning : toward a critical history*. Berkeley: University of California Press.
236. Kramer, Lawrence. 2003. Musicology and Meaning. *The Musical Times* 144, summer, 6-12.
237. Krausz, Michael (ed.). 1993. *The Interpretation of Music - Philosophical Essays*. Oxford: Clarendon Press.
238. Kretzschmar, Hermann. 1990. Anregung zur Förderung musikalischer Hermeneutik. In Lippman, Edward A. (ed.). *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Vol. III. *The Twentieth Century. Aesthetic in Music Series No. 4* Vol. III. Stuyvesant & New York: Pendragon Press, 5-30.

239. Kunstmann, Josef. 1964. *The Transformation of Eros*. Edinburgh: Dufour Editions.
240. Landowski, W.L. 1950. *Maurice Ravel: sa vie – son oeuvre*. Paris: Les Editions Ouvrières.
241. Lang, Paul Henry. 1963. *Music in western civilization*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
242. Langer, Suzan. 1979. *Filozofija u novom ključu*. Beograd: Prosveta.
243. Langer, Suzanne. 1953. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Scribner.
244. Larner, Gerald. 1996. *Maurice Ravel*. London: Phaidon Press.
245. Lassus, Marie-Pierre. 1992. Ravel, l'enchanteur: structure poétique et structure musicale dans *L'Enfant et les sortilèges*. *Analyse musicale* 26 (February), 40-47.
246. Lèon, Georges. 1964. *Maurice Ravel : l'homme et son œuvre*. Paris: Éditions Seghers.
247. Lesure, François. 1975. *Maurice Ravel*. Paris: La Bibliothèque nationale.
248. Light, Edwin Hamilton. 1983. *Ravel's Jeux d'eau*. Boston: Boston University School for the Arts (doctoral dissertation).
249. Lippman, Edward A. (ed.). 1990. *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Vol. III. *The Twentieth Century. Aesthetic in Music Series* No. 4 Vol. III. Stuyvesant & New York: Pendragon Press.
250. Lippman, Edward A. 1953. Symbolism in Music. *The Musical Quarterly* vol. XXXIX, No. 4, October, 554-575.
251. Lippman, Edward. 1966. The Problem of Musical Hermeneutics: A Protest and Analysis. In *Art and Philosophy: A Symposium*. New York: New York University Press.
252. Lippman, Edward. 1992. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
253. Lissa, Zofia. 1977. *Estetika glazbe: (ogledi)*. Zagreb: Naprijed.
254. Long, Marguerite. 1973. *At the piano with Ravel*. London: J.M. Dent.
255. Long, Marguerite. Jourdan-Morhange, Hélène. Aubin, Tony. Hoérée, Arthur. Fargue, P. & Pioch, G. 1945. *Maurice Ravel*. [Paris]: Publications Techniques et Artistiques.
256. Lotman, Jurij M. 2004. *Semiosfera: u svetu mišljenja. Čovek – tekst – semiosfera – istorija*. Novi Sad: Svetovi.
257. Lotman, Mihhail. 2002. Umwelt and semiosphere. *Sign Systems Studies* 30.1, 33-40.

258. Mabbott, Thomas Ollive (ed.). 1969. *Collected Works of Edgar Allan Poe*. Cambridge: Belknap Press.
259. Machabey, Armand. 1947. *Maurice Ravel*. Paris: Richard-Masse.
260. Maeterlinck, Maurice. 1919. *La Mort*. Paris: E. Fasquelle.
261. Maeterlinck, Maurice. 1920. *L'hôte inconnu*. Paris: E. Fasquelle.
262. Maeterlinck, Maurice. 1926. *La sagesse et la destinée*. Paris: Bibliothèque-Charpentier.
263. Maeterlinck, Maurice. 1934. *Avant le grand silence*. Paris: Bibliothèque-Charpentier.
264. Mantzavinos, Chrysostomos. 2005. *Naturalistic hermeneutics*. Cambridge: Cambridge University Press.
265. Margolis, Joseph. 1987. On the Semiotics of Music. In Alperson, Philip (ed.). *What is music? An Introduction to the Philosophy of Music*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 211-238.
266. Marinković, Sonja. 2008. *Metodologija naučnoistraživačkog rada u muzikologiji*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
267. Marisi, Rossella. 2016. From Thales to Berio: Water as a common theme of philosophy, physics, and music. *Review of Artistic Education* no. 11-12, 66-72.
268. Marković, Tatjana. 2009. *Stil I : Istorijske i analitičko-teorijske koordinate*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
269. Marnat, Marcel. 1986. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard.
270. Mason, John Paul. 1975. Structural Congruities in the Arab Genealogical Form and Arabesque Motif. *The Muslim World: A Quarterly Review of History, Culture, Religions and the Christian Mission in Islamdom* 65, 21-38.
271. Maurice Ravel. *La Revue Musicale*, two special issues: VI/8 (april 1925) & CLXXXVII (december 1938).
272. Mawer, Deborah (ed.). 2000. *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge: Cambridge University Press.
273. Mazzola, Guerino. 1995. *Semiotic Aspects of Musicology: Semiosis of Music. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
274. McCarrey, James Scott. 2006. *Performance and analysis in practice: A study of Maurice Ravel's Valses nobles et sentimentales, Miroirs, and Gaspard de la nuit*. Ann Arbor: University of York (doctoral dissertation).
275. McCrae, Elizabeth. 1974. *Ravel's Valses nobles et sentimentales: analysis, stylistic consideration, performance problems*. Boston, Boston University (DMA document).

276. Meister, Barbara. 2006. *Music musique: french and american piano composition in the jazz age*. Bloomington: Indiana University Press.
277. Mejer, Leonard V. 1986. *Emocije i značenje u muzici*. Beograd: Nolit.
278. Mencvel, Andžej. 2013. *Antropološka imaginacija*. Beograd: Čigoja štampa.
279. Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
280. Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
281. Merleau-Ponty, Maurice. 2002. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
282. Merlo-Ponti, Moris. 1968. *Oko i duh*. Beograd: "Vuk Karadžić".
283. Messiaen, Olivier. & Loriod-Messiaen, Yvonne. 2005. *Ravel: analyses of the piano works of Maurice Ravel*. Paris: Durand.
284. Meterlink, Moris. 1923. *Tamo unutra (Interieur)*. Zagreb: S. Kugli.
285. Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
286. Meyer, Leonard B. 1967. *Music, the Arts, and Ideas - Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
287. Mihić, Maja. 2016. *Klavirske svite Kloda Debisija i Morisa Ravela: izvođački pristup programnosti i baroknoj tradiciji*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (doktorski umetnički projekat).
288. Milijić, Branislava. 1993. *Semiotička estetika : Problemi – mogućnosti - ograničenja*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
289. Milisavljević, Vladimir Ž. 2004. *Identitet i refleksija: problem samosvesti u Hegelovoj filozofiji*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu (doktorska disertacija).
290. Mirambel, Andre. 1938. L'inspiration grecque dans l'oeuvre de Ravel. *La revue musicale* 19, december, 112-118.
291. Monelle, Raymond. 1992. *Linguistics and semiotics in music*. Edinburgh: Harwood.
292. Monelle, Raymond. 1997. Musical uniqueness as a function of the text. *Applied semiotics / Sémiotique appliquée* 2:4, 49-68.
293. Monelle, Raymond. 2000. *The sense of music – semiotic essays*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
294. Moris, Čarls. 1975. *Osnovne teorije o znacima*. Beograd: BIGZ.
295. Mueller, Robert Earl. 1954. *The concept of tonality in impressionist music based on the works of Debussy and Ravel*. Ann Arbor: University Microfilms, Indiana University (doctoral dissertation).

296. Mukaržovski, Jan. 1987. *Struktura, funkcija, znak, vrednost – Ogledi iz estetike i poetike*. Beograd: Nolit.
297. Murdoch, Héloïse Marie. 2007. *Ravel's Miroirs: Text and Context*. Johannesburg: Faculty of Humanities, University of the Witwatersrand (master).
298. Myers, Rollo H. (ed.). 1960. *Twentieth century music*. London: Calder and Boyars.
299. Myers, Rollo H. 1960. *Ravel: Life and Works*. London: Gerald Duckworth & Co., Ltd.
300. Nadin, Mihai. 1988. Interface design: A semiotic paradigm. *Semiotica* 69-3/4, 269-302.
301. Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
302. Nectoux, Jean-Michel. 1975. Ravel/Fauré et les débuts de la Société Musicale Indépendante. *Revue de musicologie* 61/2, 295-318.
303. Nectoux, Jean-Michel. 1977. Maurice Ravel et sa bibliothèque musicale. *Fontes Artis Musicae* 24, 199-206.
304. Nejgel, Ernest. 1974. *Struktura nauke – problem logike naučnog objašnjenja*. Nolit: Beograd.
305. Nichols, Roger. 1977. *Ravel*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
306. Nichols, Roger. 1987. *Ravel remembered*. London: Faber and Faber.
307. Nicolas, Henry. 1963. *Mallarmé et le symbolisme*. Paris: Larousse.
308. Nikolić, Marija. 2003. *Concerto pour la main gauche Morisa Ravela – majstorstvo „dobijene opklade“*. Beograd: Fakultet muzičke muzike (seminarski rad iz Opšte istorije muzike).
309. Ognjenović, Predrag. 2003. *Psihološka teorija umetnosti*. Beograd: Institut za psihologiju.
310. Oldroyd, David. 1986. *The arch of knowledge : an introductory study of the history of the philosophy and methodology of science*. New York: Methuen.
311. Onnen, Frank. 1947. *Maurice Ravel*. Stockholm: The Continental Book Company A.B.
312. Orenstein, Arbie (ed.). 1990. *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. New York: Dover Publications, Inc.
313. Orenstein, Arbie. 1967. Maurice Ravel's creative process. *The Musical Quarterly* vol. 53, No. 4 (october), 467-481.
314. Orenstein, Arbie. 1968. *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover Publications, Inc.

315. Orenstein, Arbie. 1989. *Maurice Ravel: Lettres, écrits, entretiens*. Paris: Flammarion.
316. Otto, Walter Friedrich. 1947. *Die Götter Griechenlands : Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*. Frankfurt am Main: Verlag Schulte-Bulmke.
317. Overbeeke, Emanuel. 2015. 'L'un fait oublier l'autre': Pierre Boulez and Maurice Ravel. *The musical times* vol. 156, no. 1932, autumn, 73-79.
318. Palisca, Claude V. 2001. Baroque. In Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. II*. Oxford: Macmillan Publishers, 749-756.
319. Palmer, Christopher. 1973. *Impressionism in music*. New York: C. Scribner's Sons.
320. Palmer, Richard E. 1969. *Hermeneutics*. Evanston: Northwestern University Press.
321. Palja, Kamil. 2002. *Seksualne persone – Umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emili Dikinson*. Beograd: Zepter book world.
322. Pándi, Marianne. 1978. *Maurice Ravel*. Budapest: Gondolat.
323. Pašić, Vesna. 1993. *Neoklasicizam u evropskoj muzici između dva rata: različiti oblici postojanja prošlosti u sadašnjosti*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (diplomski rad).
324. Pavis, Patrice. 2003. *Analyzing performance – theater, dance, and film*. Michigan: The University of Michigan Press.
325. Peirce, Charles Sanders. 1908. *A Neglected Argument for the Reality of God*.
https://en.wikisource.org/wiki/A_Neglected_Argument_for_the_Reality_of_God (приступљено 12. 03. 2017).
326. Perez, Mariano. 1975. La concepción armónica de Ravel. *Anuario Musical* XXX, 3-33.
327. Perlemuter, Vlado. & Jourdan-Morhange, Hélène. 1970. *Ravel d'après Ravel*. Lausanne: Cervin.
328. Perlemuter, Vlado. & Jourdan-Morhange, Hélène. 1990. *Ravel according to Ravel*. London: Kahn & Averill.
329. Pernon, Gérard. 1998. *Histoire de la Musique*. Paris: Jean-Paul Gisserot.
330. Petit, Pierre. 1970. *Ravel*. Paris: Classiques Hachette.
331. Petrovics, Emil. 1959. *Maurice Ravel*. Budapest: Gondolat.
332. Peyre, Henri. 1987. *La littérature symboliste*. Paris: Presses Universitaires de France.

333. Pilarski, Bohdan. & Ravel, Maurice. 1964. Une conférence de Maurice Ravel à Houston (1928). *Revue de musicologie* 50/129, décembre, 208-221.
334. Plato. 1997. *Republic*. Ware: Wordsworth Editions Ltd.
335. Plato. 2014. *Theaetetus*. Oxford: Oxford University Press.
336. Plebuch, Tobias. 1987. Der stumme Schrecken, Ravel's *Frontispice*. Im *Hommage à Ravel*. Bremen: Hochschule für Gestaltende Kunst und Musik, 155-165.
337. Po, Edgar Alan. 1984. *Arabeske i groteske*. Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad“.
338. Po, Edgar Alan. 2017. Filozofija kompozicije. U *Priče : pesme : eseji : roman*. Beograd: Tanesi, 193-206.
339. Po, Edgar Alan. 2017. *Priče : pesme : eseji : roman*. Beograd: Tanesi.
340. Poe, Edgar Allan. 1850. The Poetic Principle. *Home Journal* no. 36, august, 1-6.
341. Poe, Edgar Allan. 1988. The Philosophy of Composition. In Ellmann, Richard. & O'Clair, Robert (eds.). *The Norton Anthology of Modern Poetry*. New York: Norton.
342. Popović Mladenović, Tijana. [20--]. *Priča o baladi u muzici*. Beograd: Univerzitet umetnosti, rukopis kod autora.
343. Popović Mladenović, Tijana. 2002. Etida Terasa za prijeme na mesečini u bojama privida. U Perković, Ivana. & Stojanović-Novičić, Dragana (ur.). *Muzika kroz misao* Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
344. Popović Mladenović, Tijana. 2007a. A Fragment on the Emotion, “Mathesis“ and Time Dimension of the Purely Musical. Marginalia with Prelude to the Afternoon of a Faun by Claude Debussy. *Musicological Annual* vol. XLIII/2, 305–332.
345. Popović Mladenović, Tijana. 2007b. The story of the ballad in music. *New sound* 30, 15-33.
346. Popović Mladenović, Tijana. 2008. *Klod Debisi i njegovo doba – Kviz muzičke omladine 21*. Beograd: Muzička omladina Srbije.
347. Popović Mladenović, Tijana. 2009a. Debussy's Wartime Compositions. In Stanevičiūtė, R. & Navickaitė-Martinelli, L. (Eds.). *Poetics and Politics of Place in Music*. Vilnius & Helsinki: Lithuanian Composers' Union & Umweb Publications, 45–57.
348. Popović Mladenović, Tijana. 2009b. *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
349. Popović Mladenović, Tijana. 2010. The Voices of Debussy's Letters as Something More and Something Less than (Auto)Biography. In Marković, T. & Mikić, V. (Eds.). *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*. Belgrade: Faculty of Music, University of Arts, 227–235.

350. Popović Mladenović, Tijana. 2011. Possibility and Purpose of Disciplinary Intersections and Permeations. In Stefanija, L. & Schüler, N. (eds.). *Approaches to Music Research: Between Practice and Epistemology*. Frankfurt & New York: Peter Lang, 137–152.
351. Popović Mladenović, Tijana. 2013. Structure, Sense, and Meaning of Debussy's *La Puerta del Vino*: Interpreting the Self through Music. In Reybrouck, M. Helbo, A. & Tarasti, E. (Eds.). *Music, Semiotics, Intermediality*. Louvain-la-Neuve & Leuven: Centro di studi italiani, Université catholique de Louvain & Section of Musicology, Katholieke Universiteit Leuven, 322–330.
352. Popović Mladenović, Tijana. 2015. *Muzičko pismo: muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
353. Popović, Berislav. 1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.
354. Popović, Justin. 1993. *Svetosavlje kao filosofija života*. Valjevo: Manastir Čelije.
355. Popović, Justin. 2005. *O duhu vremena*. Beograd: Politika & Narodna knjiga.
356. Porcile, Francois. 1999. *La belle époque de la musique française: Le temps de Maurice Ravel (1871-1940)*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
357. Prendergast, Mark. 2003. *The ambient century : from the Mahler to Moby : the evolution of sound in the electronic age*. New York: Bloomsbury.
358. Priest, Deborah. 1999. *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd.
359. Prince, Gerald. 2003. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
360. Prodanov, Ira. 2002. *Muzika dvadesetog veka*. Novi Sad: Akademija umetnosti.
361. Prop, Vladimir. 2012. *Morfologija bajke*. Beograd: Biblioteka XX vek.
362. Puri, Michael J. 2011a. Memory and Melancholy in the Épilogue of Ravel's *Valses nobles et sentimentales*. *Music Analysis* vol. 30, no. 2/3 (July-October), 272-308.
363. Puri, Michael J. 2011b. *Ravel the decadent : memory, sublimation, and desire*. New York: Oxford University Press.
364. Quinn, Patrick F. 1957. *The French Face of Poe*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

365. Radeta, Igor. 2005. *Programska koncepcija klavirskog ciklusa Gaspar noći Morisa Ravela*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (seminarski rad iz Opšte istorije muzike).
366. Radeta, Igor. 2009. *Semiotička analiza narativa u Ravelovom Gaspard de la Nuit*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (diplomski rad).
367. Radeta, Igor. 2011. *Semiotička analiza narativa u ciklusu Gaspard de la Nuit Morisa Ravela*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
368. Radeta, Igor. 2012. Ravel's lost paradise in *Ondine*. In Mikić, Vesna (ed.) et al. *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 105-118.
369. Radeta, Igor. 2013. *Gaspard de la Nuit: Leap into a universe of signification*. In Malecka, Teresa. Pawłowska, Małgorzata. et al. *Music: Function and value - Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification: Cracow, 27 September-2 October 2010*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 673-683.
370. Reber, Henri. 1862. *Traité d'Harmonie*. Paris: Colombier, E. Gallet.
371. Reynaud, Cecile. 1993. Gaspard de la nuit: Fantaisies à la manière de Ravel. En Claudon, Francis (éd.). *Les diableries de la nuit: Hommage à Aloysius Bertrand*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon (EUD), 161-185.
372. Richards, Marvin. 1996. Famous Readers of an Infamous Book: The Fortunes of *Gaspard de la Nuit*. *The French Review* 69, 543-555.
373. Richards, Marvin. 1998. *Without Rhyme or Reason: Gaspard de la Nuit and the Dialectic of the Prose Poem*. Lewisburg: Bucknell University Press.
374. Ricoeur, Paul. 1984. *Time and narrative, vol. 1*. Chicago: University of Chicago Press.
375. Ricoeur, Paul. 2003. *The rule of metaphor: the creation of meaning in language*. London: Routledge.
376. Riker, Pol. 2010. *O tumačenju : ogleđ o Frojdu*. Beograd: Službeni glasnik.
377. Roberts, Paul. 2012. *Reflections: The Piano Music of Maurice Ravel*. Milwaukee: Amadeus Press.
378. Robinson, Jenefer (ed.). 1997. *Music & Meaning*. Ithaca & London: Cornell University Press.
379. Robinson, Jenefer. 2005. *Deeper than reason : emotion and its role in literature, music and art*. Oxford: Clarendon Press.
380. Rogers, Jillian. 2014. Mourning at the piano: Marguerite Long, Maurice Ravel, and the performance of grief in interwar France. *Transposition: Musique et sciences sociales* 4 (mai), 1-27.
381. Roland-Manuel, Claude. 1926. *Maurice Ravel et son oeuvre*. Paris: Durand.

382. Roland-Manuel, Claude. 1928. *Ravel et son oeuvre dramatique*. Paris: Ed. Librairie de France.
383. Roland-Manuel, Claude. 1938. *A la gloire de Ravel*. Paris: Nouvelle Revue Critique.
384. Roland-Manuel, Claude. 1938. Une Esquisse autobiographique de Maurice Ravel. *La Revue Musicale* vol. 19, 17-23.
385. Roland-Manuel, Claude. 1972. *Maurice Ravel*. New York: Dover Publications, Inc.
386. Rosenthal, Manuel. 1987. *Satie, Ravel, Poulenc*. New York: Hanuman Books.
387. Rouz, Judžin. 1994. *Nihilizam: koren revolucije modernog doba*. s.l. : Fond oca Serafima Platinskog.
388. Roy, Jean. 1985. Frontispice. *Cahiers Maurice Ravel* 1, 141-144.
389. Rüger, vom Christof (hrsg.). 1979. *Klaviermusik A-Z*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
390. Russom, Philip Wade. 1985. *A theory of pitch organization for the early works of Maurice Ravel*. New Haven: Yale University (doctoral dissertation).
391. Ruwet, Nicolas. 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil.
392. Salzman, Eric. 1974. *Twentieth-century music: an introduction*. Prentice Hall: Englewood Cliffs.
393. Saussure, Ferdinand de. 2005. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
394. Schaefer, John. 1987. *New Sounds: a listener's guide to new music*. New York: Harper & Row.
395. Schering, Arnold. 1990. Musikalische Symbolkunde (1935). (The Theory of Musical Symbolism). In Lippman, Edward A. (ed.). *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Vol. III. *The Twentieth Century. Aesthetic in Music Series* No. 4 Vol. III. Stuyvesant & New York: Pendragon Press, 185-205.
396. Schlegel, Friedrich. 1800. Ideen. Im *Athenaeum*. *Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. Dritten Bandes Erstes Stück. Berlin, 4–33 (Digitale Edition von Jochen A. Bär. Vechta 2014).
397. Schlegel, Friedrich. 1803. Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuscripten. Im *Europa*. *Eine Zeitschrift*. Herausgegeben von Friedrich Schlegel. Frankfurt, 49–71 (Digitale Edition von Jochen A. Bär. Vechta 2015).
398. Schlegel, Friedrich. 1969. *Philosophie des Lebens : philosophische Vorlesungen ; Philosophie der Sprache und des Wortes*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
399. Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich. 1983. *Эстетика, философия, критика : в двух томах*. Москва: Искусство.

400. Schönle, Andreas (ed.). 2006. *Lotman and cultural studies : encounters and extensions*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
401. Scruton, Roger. 1974. *Art and Imagination: a study in the philosophy of mind*. London: Methuen.
402. Scruton, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
403. Sedak, Eva Auer. 1977. Ravel, Maurice (Joseph). U *Muzička enciklopedija III*. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod, 169-171.
404. Seroff, Victor I. 1953. *Maurice Ravel*. New York: Henry Holt and Company.
405. Shibatani, Naomi. 2008. *Contrasting Debussy and Ravel: A Stylistic Analysis of Selected Piano Works and Ondine*. Houston, Texas: Rice University (doctoral dissertation).
406. Short, T.L. 2007. *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge University Press.
407. Sieburth, Richard. 1985. Gaspard de la Nuit: Prefacing Genre. *Studies in Romanticism* 24, 239-255.
408. Silverman, Debora. 1989. *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style*. Berkeley: University of California Press.
409. Simms, Bryan R. 1996. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York: Schirmer Books.
410. Skovran, Dušan. & Peričić, Vlastimir. 1986. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
411. Slonimsky, Nicolas. 1949. *Music since 1900*. New York: Coleman-Ross company, Inc.
412. Smith, David Woodruff. & Thomasson, Amie L. 2005. *Phenomenology and Philosophy of Mind*. Oxford: Clarendon Press.
413. Smith, Patricia Clark. 1970. *Novel Conceptions, Unusual Combinations: The Arabesque in Poe*. New Haven: Yale University (doctoral dissertation).
414. Smith, Patricia Clark. 1974. Poe's Arabesque. *Poe Studies* 7, 42-45.
415. Sosir, Ferdinand de. 1977. *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit.
416. Stanley, Glenn. 2001. Historiography. In Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians vol. XI*. Oxford: Macmillan Publishers, 546-561.
417. Stefanija, Leon. 2008. *Metode analize glazbe : povijesno-teorijski ocr.* Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
418. Stefanović, Pavle. 1986. *Um za tonom*. Beograd: Nolit.
419. Stein, Deborah. 2005. *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. New York: Oxford University Press.

420. Stellings, Alan Earle. 1997. *Music cognition as musical culture – a philosophical investigation of cognitivist theory of music*. Toronto: University of Toronto.
421. Stranger, Sarah Louise. 2016. *Capturing the Spirit of the French Clavecin School*. St Lucia: The University of Queensland.
422. Strawson, P.F. 1992. *Analysis and metaphysics : an introduction to philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
423. Stuckenschmidt, Hans H. 1966. *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk*. Frankfurt: Suhrkamp.
424. Sweet, William (ed.). 2005. *Approaches to metaphysics*. New York: Kluwer Academic Publishers.
425. Szondi, Peter. 1975. *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
426. Šamić, Midhat. 1984. *Kako nastaje naučno djelo*. Sarajevo: Svjetlost.
427. Ševalije, Žan. & Gerbran, Alen. 2009. *Rečnik simbola : mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos art.
428. Špengler, Oswald. 2003. *Propast zapada I-II*. Beograd: Utopija.
429. Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.
430. Šuvaković, Miško. 2006. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
431. Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
432. Tagg, Philip. 1999. *Introductory notes to the semiotics of music*. Liverpool & Brisbane: Semiotug.
433. Tarasti, Eero. 1994. *A theory of musical semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
434. Tarasti, Eero. 1996. *Musical Semiotics in Growth*. Bloomington: Indiana University Press.
435. Tarasti, Eero. 2000. *Existential semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
436. Tarasti, Eero. 2000. On Music and Myth. In Scott, Derek B. (ed.). *Music, Culture and Society: A Reader*. Oxford: Oxford University Press, 46-49.
437. Tarasti, Eero. 2002. *Signs of Music – A Guide to Musical Semiotics*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
438. Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music: Volume 4 – The Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.
439. Tatalović, Nikola. 2012. Gadamerova hermeneutička ontologija. *Arhe* 17, god. IX, 139-153.

440. Teboul, Jean-Claude. 1987. *Ravel: Le Langage musical dans l'oeuvre pour piano*. Paris: Le Léopard d'Or.
441. Teparić, Srđan. 2010. Tonality in terms of style in the piano suite *Le tombeau de Couperin* by Maurice Ravel. U *Muzička teorija i analiza : 2010 : radovi sa Sedmog godišnjeg skupa Muzička teorija i analiza 2009*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Signature, 353-362.
442. Thouard, Denis (ed.). 1998. Critique et hermenéutique dans le premier romantisme allemand / textes de F. Schlegel ... [et al.]. En *Romantisme* 28, 126-127.
443. Tomlinson, Gary. 1992. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of others*. Chicago: University of Chicago Press.
444. Treitler, Leo. 1966. Music Analysis in a Historical Context. *College Music Symposium* 6, fall, 75-88.
445. Treitler, Leo. 1982. Structural and Critical Analysis. In Holoman, Kern D. & Palisca, Claude V. (eds.). *Musicology in the 1980s – Methods, Goals, Opportunities*. New York: Da Capo Press, 67-77.
446. Treitler, Leo. 1989. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
447. Treitler, Leo. 1997. Language and the Interpretation of Music. In Robinson, Jenefer (ed.). *Music & Meaning*. Ithaca & London: Cornell University Press, 23-56.
448. Treitler, Leo. 2001. The Historiography of Music: Issues of Past and Present. In Cook, Nicholas. & Everist, Mark (eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 356-377.
449. Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.
450. Uzelac, Milan. 2007. *Metafizika*. Novi Sad: Veris studio.
451. Van Baest, Arjan. & Van Driel, Hans. 1995. *The semiotics of C.S.Pierce applied to music – A matter of belief*. Tilburg: Tilburg University Press.
452. Veen, J. van der. 1959. *Problèmes structuraux chez Maurice Ravel*. Bericht über den 7. internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958. Kassel.
453. Vinycomb, John. 1906. *Fictitious and Symbolic Creatures in Art*. London: Chapman and Hall.
454. Vučković, Vojislav. 1939. *Muzički portreti : Haydn, Donizetti, Wagner, Franck, Musorgski, Ravel, Rollan*. Beograd: [s.n.].
455. Vučković, Vojislav. 1955. *Izbor eseja*. Beograd: Naučna knjiga.
456. Vujović, Ksenija. 2001. *Opšta teorija prikazivanja u muzici*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (diplomski rad).

457. Whittall, Arnold. 2003. *Exploring Twentieth-Century Music : Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press.
458. Whittick, Arnold. 1960. *Symbols, Signs and their Meaning*. London: L. Hill.
459. Wittgenstein, Ludwig. 1960. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Sarajevo: "Veselin Masleša".
460. Yoon, Heejun-kim. 1995. *Cyclic aspects in Maurice Ravel's Valses nobles et sentimentales and Le tombeau de Couperin*. Austin: University of Texas (doctoral dissertation).
461. Zank, Stephen. 1996. "L'Arrière pensée" in music of Maurice Ravel: *sound, style and virtuosity*. Durham: Duke University (doctoral dissertation).
462. Zank, Stephen. 2009. *Irony and Sound: The Music of Maurice Ravel*. Rochester: University Rochester Press.
463. Zank, Stephen. 2013. *Maurice Ravel: A guide to Research*. s.l.: Routledge.
464. Zbikowski, Lawrence M. 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
465. Zimmerman, Dean W. 2004. *Oxford studies in metaphysics : volume 1*. Oxford: Clarendon press.
466. Алексеев, Александр Дмитриевич. 1961. *Французская фортепьянная музыка конца XIX начала XX века*. Москва : Издательство Академии наук СССР.
467. Альшванг, Арнольд Александрович. 1963. *Произведения К. Дебюсси и М. Равеля*, Москва: МУЗГИЗ.
468. *Библија – Свето писмо Старог и Новог завета*. 2008. Ваљево: Глас цркве.
469. Веселиновић-Хофман, Мирјана. 2007. *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*. Београд: Завод за уџбенике.
470. Гаккељ, Леонид Евгеньевич. 1990. *Фортепијанна музика XX века*. Ленинград: Всесоюзное издательство „Советский композитор“ Ленинградское отделение.
471. Горан, В. П. (ред.). 1986. *Интерпретација как историко-научна и методолошка проблема*. Новосибирск: Наука.
472. Илић, Данијела. 2008. *М. Равел – Концерт за леву руку и оркестар D-dur*. Ниш: Пунта (специјалистички рад).
473. Јанковић, Јасмина П. 2015. *Руска пијанистичка школа: историја и традиција*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду (докторска дисертација).
474. Јеленковић, Душанка. 2006. *Сусрет прошлости, садашњости и будућности у музици Дебисија и Равела*. У Перковић-Радак, Ивана.

- Стојановић-Новичић, Драгана (ур.). *Историја и мистерија музике : у част Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности.
475. Левик, Борис (ред.). 1980. *Музыкална литература зарубежных стран. Вып. 5*. Москва: Музыка.
476. Мандић, Петар. 2004. *Методологија научног рада*. Бања Лука: Академија наука и умјетности републике Српске.
477. Мартынов, Иван Иванович. 1979. *Морис Равель*. Москва: Музыка.
478. Нестџев, Израел (ред.). 1988. *История зарубежной музыки. Вып. 5, Конец XIX - начало XX века*. Москва: Музыка.
479. Петронијевић, Бранислав. 1998. *Принципи метафизике – св. 1. део 1 – Општа онтологија и формалне категорије*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
480. Петронијевић, Бранислав. *Онтолошки доказ за постојање апсолута*. <https://www.scribd.com/document/14454188/Branislav-Petronijevi%C4%87-Ontolo%C5%A1ki-dokaz-za-postojanje-apsoluta> (приступљено 25. 12. 2016).
481. Поповић Млађеновић, Тијана. 1997. Пелеас и Мелисанда Клода Дебисија – опера или антиопера. *Музички талас* 4, 3–6, 54–73.
482. Радета, Игор. 2012. Арабеска *art nouveau* као поетичко, естетско и уметничко исходиште Равелове клавирске музике. У Маринковић, Соња (ур.). *Традиција као инспирација*. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 87-99.
483. Рикер, Пол. 2004. *Сопство као други*. Београд: Јасен.
484. Смирнов, Валерий Васильевич. 1977. Равель. У *Музыка XX века I-2*. Москва: Музыка.
485. Цыпин, Геннадий Моисеевич. 1959. *Морис Равель*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
486. Шестов, Лав. 2002. *Кјеркегор и егзистенцијална философија : глас вапијућег у пустињи*. Београд: Плато.

Примарни извори (музикалије)

1. A la manière de... / Alfred Casella et Maurice Ravel, Salabert, Paris, s.a.
2. Frontispice / Maurice Ravel, Salabert, Paris, cop. 1975.
3. Gaspard de la Nuit (fingered copy) / Maurice Ravel, internet, pdf, 2016.
4. Gaspard de la nuit : 3 poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand / Maurice Ravel, Paris : Durand & Cie, cop. 1909.
5. Jeux d'Eau / Maurice Ravel, G. Schirmer, New York, 1907.
6. Jeux d'eau : pour piano / Maurice Ravel, Paris : Max Eschig, cop. 1930.
7. Jeux d'eau = Wasserspiele : pour piano / Maurice Ravel, Mainz : B. Schott's Söhne, [s. a.].
8. Le tombeau de Couperin : 6 pièces pour piano deux mains / Maurice Ravel, Paris : Durand & Cie, cop. 1918.
9. Ma mère l'Oye : 5 pièces enfantines : pour piano à 4 mains / par Maurice Ravel, Paris : Editions Durand & Cie, cop. 1910.
10. Ma mère l'Oye / Maurice Ravel, Durand, Paris, cop. 1910.
11. Menuet : oeuvre posthume pour piano / Maurice Ravel, Petrucci, internet, 2011.
12. Menuet antique / Maurice Ravel, Enoch, Paris, cop. 1898.
13. Menuet sur le nom d'Haydn / Maurice Ravel, Durand, Paris, cop. 1910.
14. Miroirs / Maurice Ravel, E. Demets, Paris, 1906.
15. Miroirs : pour piano / Maurice Ravel, Paris : Max Eschig, cop. 1906.
16. Miroirs = Spiegelbilder : für Piano. 4, Alborado del gracioso / von Maurice Ravel, Mainz : B. Schott's Söhne, cop. 1906.
17. Miroirs = Spiegelbilder : für Piano. 5, La vallée des cloches = Das Tal der Glocken / von Maurice Ravel, Mainz : B. Schott's Söhne, cop. 1906.
18. Miroirs = Spiegelbilder : Piano / Maurice Ravel, Mainz : B. Schott's Söhne, [s. a.].
19. Pavane pour une infante défunte / Maurice Ravel, E. Demets, Paris, s.a.
20. Pavane pour une infante défunte / Maurice Ravel. Paris : Editions Max Eschig, cop. 1910
21. Pavane pour une infante défunte : pour piano / Maurice Ravel, Paris : Max Eschig, [s. a.].
22. Pawana dla zmarłej infantki / Maurice Ravel, Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [s. a.].
23. Piano Masterpieces of Maurice Ravel, Dover Publications, Inc., New York, 1986.
24. Pièces de clavecin / François Couperin, Durand, Paris, 1962.

25. Prélude / Maurice Ravel, Durand, Paris, cop. 1913.
26. Sérénade grotesque / Maurice Ravel, Salabert, Paris, cop. 1975.
27. Sites auriculaires / Maurice Ravel, Salabert, Paris, cop. 1975.
28. Sonatine / Maurice Ravel, Durand, Paris, cop. 1905.
29. Valses nobles et sentimentales / Maurice Ravel, Durand, Paris, cop. 1911.
30. Благородные и сентиментальные вальсы : для фортепиано / М. Равель, Москва : Музыка, 1965.
31. Ночные призраки : три поэмы для фортепиано по Алойзиусу Бертрану / А. Равель = Gaspard de la nuit : trois poèmes pour piano d'après Aloysius Bertrand / М. Ravel, Москва : Музыка, 1977.
32. Сонатина : для фортепиано / М. Равель, Москва : Музыка, 1972.
33. Сочинения для фортепьяно. Т. 1 / А. Равель, Москва : Музгиз, 1962.

Интернет извори

1. „A tour of Ravel’s house near Paris“ – BBC Radio – 2014 - https://www.youtube.com/watch?v=BBLXNf84_AQ&t=0s&index=29&list=PLwCjOvDqOOrEQ9e2HCMrDlPzE0znlAv8HM (приступљено 4. јануара 2019)
2. „Ravel’s brain“ – TV Arte – 2000 - <https://www.youtube.com/watch?v=PY3-gdCqI0&t=0s&index=28&list=PLwCjOvDqOOrEQ9e2HCMrDlPzE0znlAv8HM> (приступљено 4. јануара 2019)
3. À la manière de Borodine / изв. Андре Лаплант - https://www.youtube.com/watch?v=E4jTZFgkGaE&t=0s&index=12&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxYu_11-04 (приступљено 4. јануара 2019)
4. À la manière de Borodine / изв. Канеко Икиро - <https://www.youtube.com/watch?v=lKzaVqI4KZk> (приступљено 4. јануара 2019)
5. À la manière de Chabrier / изв. Андре Лаплант - https://www.youtube.com/watch?v=E4jTZFgkGaE&t=0s&index=12&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxYu_11-04 (приступљено 4. јануара 2019)
6. Алборада дел грациосо / изв. Витали Писаренко - <https://www.youtube.com/watch?v=9HAIfE0h-2g> (приступљено 4. јануара 2019)
7. Алборада дел грациосо / изв. Жан-Ив Тибо - <https://www.youtube.com/watch?v=SCKDG7w2S9c> (приступљено 4. јануара 2019)
8. Антички менует / изв. Филип Антрмон - https://www.youtube.com/watch?v=GnZ2ryWbbf4&t=0s&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxYu_11-04&index=3 (приступљено 4. јануара 2019)
9. Антички менует / изв. Кун-Бу Пајк - https://www.youtube.com/watch?v=czx4M7R0U_8 (приступљено 4. јануара 2019)
10. Антички менует / изв. Морис Равел - https://www.youtube.com/watch?v=hBkGSdh8_VY (приступљено 4. јануара 2019)
11. Антички менует / изв. Самсон Франсоа - <https://www.youtube.com/watch?v=WFD4jwBKD3A> (приступљено 4. јануара 2019)
12. Барка на океану / изв. Андре Лаплант - <https://www.youtube.com/watch?v=bTYUyDjVCRU> (приступљено 4. јануара 2019)

13. Барка на океану / изв. Самсон Франсоа -
<https://www.youtube.com/watch?v=KZe6hmkPN8> (приступљено 4. јануара 2019)
14. Барка на океану / изв. Витали Писаренко -
<https://www.youtube.com/watch?v=и2у6МХИ-УпИ> (приступљено 4. јануара 2019)
15. Барка на океану / изв. Жан-Ив Тибо -
<https://www.youtube.com/watch?v=5O5wMctUSAM> (приступљено 4. јануара 2019)
16. Документарни филм „Famous composers – Maurice Ravel“ – 2000 -
https://www.youtube.com/watch?v=mewSTYA4_Kg&t=0s&index=31&list=PLwCjOvDqOOrEQ9e2HCMrDlPЕ0znlAv8HM (приступљено 4. јануара 2019)
17. Документарни филм „Ravel’s world“ – Philharmonia Orchestra London – 2014 -
<https://www.youtube.com/watch?v=oFxySK-GePM> (приступљено 4. јануара 2019)
18. Долина звона / изв. Морис Равел -
https://www.youtube.com/watch?v=0veoabFZQhQ&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=25 (приступљено 4. јануара 2019)
19. Frontispice / изв. Алојз и Алфонс Контарски -
https://www.youtube.com/watch?v=АТТ-1vmZZAk&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=15&t=0s (приступљено 4. јануара 2019)
20. Frontispice / изв. Армин Фукс, Маркус Белхајм и Андраш Хамари -
<https://www.youtube.com/watch?v=Zw1RHoQtsyE> (приступљено 4. јануара 2019)
21. Frontispice / изв. Пол Џејкобс, Гилберт Келиш и Тереза Штерн -
<https://www.youtube.com/watch?v=s9Vm870Tv-w> (приступљено 4. јануара 2019)
22. Gaspard de la Nuit / изв. Артуро Бенедети Микеланђели -
https://www.youtube.com/watch?v=VObG6_uOj1s&t=0s&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=36 (приступљено 4. јануара 2019)
23. Gaspard de la Nuit / изв. Борис Березовски -
https://www.youtube.com/watch?v=20vMPMl1QPs&t=0s&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=33 (приступљено 4. јануара 2019)
24. Gaspard de la Nuit / изв. Григориј Соколов -
https://www.youtube.com/watch?v=2pb7-3K92bg&t=0s&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=27 (приступљено 4. јануара 2019)
25. Gaspard de la Nuit / изв. Иво Погорелић -
https://www.youtube.com/watch?v=hKgcHjq1xKQ&t=0s&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=8 (приступљено 4. јануара 2019)

26. Gaspard de la Nuit / изв. Самсон Франсоа -
https://www.youtube.com/watch?v=ZZT0qW5gHIM&t=0s&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=29 (приступљено 4. јануара 2019)
27. Gaspard de la Nuit / изв. Жан-Ефло Бавузе -
https://www.youtube.com/watch?v=jJRnNm_jhEs (приступљено 4. јануара 2019)
28. Гротескна серенада / изв. Кун-Бу Пајк -
https://www.youtube.com/watch?v=jjnNJXutJCs&t=0s&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=2 (приступљено 4. јануара 2019)
29. Гротескна серенада / изв. Никита Крилов -
<https://www.youtube.com/watch?v=h3oSrXrsQmU> (приступљено 4. јануара 2019)
30. Гротескна серенада / изв. Жан-Пол Севиља -
<https://www.youtube.com/watch?v=cjqroR7ZjD0> (приступљено 4. јануара 2019)
31. Игра воде / изв. Ђерђи Цифра -
<https://www.youtube.com/watch?v=LIZRDOUQrME> (приступљено 4. јануара 2019)
32. Игра воде / изв. Кун-Бу Пајк -
<https://www.youtube.com/watch?v=C5kufJw5n3U> (приступљено 4. јануара 2019)
33. Игра воде / изв. Марта Аргерич -
https://www.youtube.com/watch?v=J_36x1_LKgg&t=0s&index=6&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04 (приступљено 4. јануара 2019)
34. Игра воде / изв. Морис Равел -
https://www.youtube.com/watch?v=7A0T60fWSEQ&t=0s&index=23&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04 (приступљено 4. јануара 2019)
35. Игра воде / изв. Тифани Пун -
<https://www.youtube.com/watch?v=AKGOoeN5Fpkc> (приступљено 4. јануара 2019)
36. Игра воде / изв. Жан-Ив Тибо -
<https://www.youtube.com/watch?v=jnKFip7CahY> (приступљено 4. јануара 2019)
37. Купренов гроб / изв. Анђела Хјуит -
https://www.youtube.com/watch?v=1Mgw8pV4iPM&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=14&t=0s (приступљено 4. јануара 2019)
38. Купренов гроб / изв. Кун-Бу Пајк -
<https://www.youtube.com/watch?v=u030jzJCOUQ> (приступљено 4. јануара 2019)

39. Купренов гроб / изв. Паскал Роже -
<https://www.youtube.com/watch?v=DVlrJG4xri8> (приступљено 4. јануара 2019)
40. Купренов гроб / изв. Самсон Франсоа -
<https://www.youtube.com/watch?v=H017rYbDiW4> (приступљено 4. јануара 2019)
41. Менует на Хајдново име / изв. Ерик Гран -
https://www.youtube.com/watch?v=Xrgsm3-0aww&index=10&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&t=0s
(приступљено 4. јануара 2019)
42. Менует на Хајдново име / изв. Вернер Хас -
https://www.youtube.com/watch?v=Mlc_S9bJTJg (приступљено 4. јануара 2019)
43. Моја мајка гушчарка / изв. Марта Аргерич и Ланг Ланг -
https://www.youtube.com/watch?v=JEC_XGjgluo (приступљено 4. јануара 2019)
44. Моја мајка гушчарка / изв. Паскал и Дениз-Франсоа Роже -
https://www.youtube.com/watch?v=r58eQnqjzxY&index=9&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&t=0s (приступљено 4. јануара 2019)
45. Огледала / изв. Свјатослав Рихтер -
<https://www.youtube.com/watch?v=wj5JxtVXMus> (приступљено 4. јануара 2019)
46. Огледала / изв. Жан-Ефло Бавузе -
https://www.youtube.com/watch?v=0VdZR3deNdI&t=0s&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=7 (приступљено 4. јануара 2019)
47. Ондина / изв. Марта Аргерич -
<https://www.youtube.com/watch?v=mjENMiafz34> (приступљено 4. јануара 2019)
48. Ондина / изв. Морис Равел -
https://www.youtube.com/watch?v=5Lat7F6wbOI&t=0s&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=20 (приступљено 4. јануара 2019)
49. Павана за преминулу инфанткињу / изв. Елена Кушнерова -
https://www.youtube.com/watch?v=GEUpQ5pCSOQ&t=0s&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=5 (приступљено 4. јануара 2019)
50. Павана за преминулу инфанткињу / изв. Морис Равел -
https://www.youtube.com/watch?v=tn6_yT9SKpM (приступљено 4. јануара 2019)
51. Павана за преминулу инфанткињу / изв. Свјатослав Рихтер -
<https://www.youtube.com/watch?v=PuFwt66Vr6U> (приступљено 4. јануара 2019)

52. Sites auriculaires – Habanera / изв. Роберт и Габи Казадезус -
<https://www.youtube.com/watch?v=xwmm2LhZdfQ> (приступљено 4. јануара 2019)
53. Sites auriculaires / изв. Пол Џејкобс и Гилберт Келиш -
https://www.youtube.com/watch?v=s9Vm870Tv-w&index=4&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&t=0s
(приступљено 4. јануара 2019)
54. Sites auriculaires / изв. Владимир и Вовка Ашкенази -
<https://www.youtube.com/watch?v=KlZ1ekvmjCg> (приступљено 4. јануара 2019)
55. Скарбо / изв. Марта Аргерич -
<https://www.youtube.com/watch?v=qlFT1QGgu6Q> (приступљено 4. јануара 2019)
56. Скарбо / изв. Валентина Лисица -
<https://www.youtube.com/watch?v=VBgwk98ZPuI> (приступљено 4. јануара 2019)
57. Скарбо / изв. Владимир Ашкенази -
<https://www.youtube.com/watch?v=Qo11dlEemJk> (приступљено 4. јануара 2019)
58. Сонатина – други став / изв. Жан-Ив Тибо -
<https://www.youtube.com/watch?v=j7bwFCNzcn0> (приступљено 4. јануара 2019)
59. Сонатина – први и други став / изв. Морис Равел -
<https://www.youtube.com/watch?v=zE0kvi-15L4> (приступљено 4. јануара 2019)
60. Сонатина – први став / изв. Жан-Ив Тибо -
<https://www.youtube.com/watch?v=XDs37sQRa4> (приступљено 4. јануара 2019)
61. Сонатина – трећи став / изв. Жан-Ив Тибо -
<https://www.youtube.com/watch?v=jAerHOMBcB0> (приступљено 4. јануара 2019)
62. Сонатина / изв. Алфред Корто -
https://www.youtube.com/watch?v=GBbDxSwR4rc&index=31&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&t=0s (приступљено 4. јануара 2019)
63. Сонатина / изв. Фазил Саи -
<https://www.youtube.com/watch?v=68sChKCOBYw> (приступљено 4. јануара 2019)
64. Токата / изв. Морис Равел -
https://www.youtube.com/watch?v=P_ayHHzLqKo&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=22&t=0s (приступљено 4. јануара 2019)

65. Тужне птице / изв. Морис Равел -
https://www.youtube.com/watch?v=6I6GjpcmvDY&t=0s&index=18&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04 (приступљено 4. јануара 2019)
66. Valses nobles et sentimentales / изв. Артуро Бенедети Микеланђели -
https://www.youtube.com/watch?v=dPH_3wcLwRY (приступљено 4. јануара 2019)
67. Valses nobles et sentimentales / изв. Кристијан Цимерман -
<https://www.youtube.com/watch?v=WVYLjakSwnc> (приступљено 4. јануара 2019)
68. Valses nobles et sentimentales / изв. Луј Лорти -
<https://www.youtube.com/watch?v=jXhHjfHRDnk> (приступљено 4. јануара 2019)
69. Valses nobles et sentimentales / изв. Марта Аргерич -
<https://www.youtube.com/watch?v=fCMuY6nwx0> (приступљено 4. јануара 2019)
70. Valses nobles et sentimentales / изв. Морис Равел -
https://www.youtube.com/watch?v=tcS5W-9BwZA&t=0s&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=11
(приступљено 4. јануара 2019)
71. Вешала / изв. Морис Равел -
https://www.youtube.com/watch?v=LvTGqyqMHdg&list=PLwCjOvDqOOrGW7buxNXEelkxaYu_11-04&index=20 (приступљено 4. јануара 2019)

Аудио извори

1. „Gaspard de la Nuit“ – изв. Марта Аргерич, Deutsche Grammophon, 1987 (Audio CD).
2. „Le Tombeau de Couperin“ – изв. Деана Патаковић, RTS PGP, 1997 (Audio CD).
3. „Miroirs“ – изв. Марјан Лапшански, Orpus, 1973 (грамофонска плоча).
4. „Pavane pour une Infante Défunte“ – изв. Александра Романић, Музичка продукција јавног сервиса БиН, 2004 (Audio CD).
5. „Pavane pour une Infante Défunte“ & „Gaspard de la Nuit“ – изв. Андреј Гаврилов, EMI Records Ltd., 1987 (Audio CD).
6. „Valses nobles et sentimentales“ – изв. Иља Хурник, Supraphon, s.a. (грамофонска плоча).
7. „Valses nobles et sentimentales“ – изв. Иво Погорелић, Deutsche Grammophon, 1997 (Audio CD).
8. 65 година Факултета музичке уметности – Младе звезде ФМУ, КНУ 23. децембар 2002. – *Гаспар ноћи* – изв. Владимир Милошевић, снимак концерта (Audio CD 1).
9. Duo Edel Latos – Guillard : piano à quatre mains, „Ma mère l’oye“ – изв. Сесил Едел-Латос и Серж Гујар, Studio DGM, s.a. (Audio CD).
10. Emil Gilels at the Carnegie hall, „Pavane pour une Infante Défunte“ & „Jeux d’eau“ – изв. Емил Гиљелс, Мелодия, 1969 (грамофонска плоча).
11. Martha Argerich and friends : Live from the Lugano Festival 2007, „Ma mère l’oye“ – изв. Марта Аргерич, EMI classics, 2007 (Audio CD).
12. Muzika na vodi – snimak koncerta održanog 17. 12. 2001. u „Zadužbini Ilije M. Kolarca“, Beograd – *Ondina* iz Gaspard de la Nuit – изв. Рита Кинка, RTS PGP, 2002 (Audio CD).
13. Ravel : L’oeuvre pour piano – изв. Моник Хас, Srato, s.a. (грамофонска плоча).
14. Ravel : Piano works – изв. Паскал Роже, DECCA, 1994 (Audio CD).
15. Ravel : Solo Piano Works : volume 1 & 2 – изв. Пол Кросли, CRD Records, 2009 (Audio CD 1 & 2).

БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Игор Радета (1981, Београд) је дипломирани музиколог. Тренутно је, као докторанд музикологије, сарадник у настави на предметима *Историја музике* и *Национална историја музике* на Одсеку за музикологију и библиотекар Факултета музичке уметности на Универзитету уметности у Београду. Под менторством Тијане Поповић Млађеновић одбранио је дипломски рад на тему „Семиотичка анализа наратива у Равеловом *Gaspard de la Nuit*“. Учествовао је на бројним домаћим и иностраним симпозијумима, конгресима и научним скуповима (Краков, Београд, Љубљана, Бања Лука, Нови Сад, Кентербери, Крагујевац итд.). Објавио је једну књигу, више студија и чланака, приказ и интервју. У својим будућим истраживањима посветиће се музици *fin de siècle*-а, стваралаштву Мориса Равела, савременој српској музици, етимологији музичких термина, филмској музици, студијама културе, феномену матерње мелодије и општим питањима теорије уметности.