

Поглавље *Еманципације/Револуције* буком тежи да прикаже везе између политичких протестних покрета и музичких естетика: Free Jazz, Black Power, мај 68. и поп музика, Beat Generation, Living Theater, Sex, Drugs & Rock'n'roll. Изузетно бучна верзија америчке химне у извођењу Шимија Хендрикса приликом фестивала у Вудстоку. Прљање сакрализоване музике у односу на протесте против рата у Вијетнаму. У некадашњем Совјетском Савезу рок доживљава посебну пажњу због изузетно особеног социолошко-културолошког контекста у коме музика западног порекла, чак иако се аклиматизовала, у суштини остаје субверзивна.

Паразитоза поп музике шири се као болест која захвата све већи део становништва. Толеранција у односу на буку, и то извесну буку коју програмирају мултинационалне компаније из области дискографије кроз популарне жанрове хард рока, репа и техно-музике. Бука у облику "забрињавајуће необичности", као мрља и неред, симптом кризе вредности, али и као вектор оригиналних естетика. Упрљаност тзв. "тагс" и хип-хоп култура или како неповлашћена социјална средина друштву враћа униженост у коју је затворена. Пјер Албер Кастане указује на Русолово (Russolo) визионарство пред широким рециклирањем урбаних звукова у реп музици кад у "Уметности буке" изјављује: "У заглашујућој атмосфери великих градова као и у некада тихим сеоским пределима машине данас стварају толико разноврсне буке да чисти звук, својом незнатношћу и својом монотонијом, више не производи никакву емоцију ... Стога много више уживамо у савшеном комбиновању буке трамваја, кола и дречећих гомила људи, но да још увек слушамо, на пример, Ероику или Пасторалу".

У последњем делу књиге аутор даје преглед бројних покушаја да се разни видови буке класификују афирмацијом њихове комплементарности. Првенствено су Балиф (Ballif), Русоло и Лахенман засновали глобалне и кохерентне типологије које аутор развија и обогаћује полазећи од савремених референци. Потом се враћа етимолошким изворима речи бука да би из ње извукао виша значења: нежељени звук, па-

разитизам у сигналу, немусички звучни предмет, звук који изазива бол својом превеликом интензивношћу, Musicae Sacrae.

Пјер Албер Кастане је на челу одељења музикологије Универзитета у Руану, професор анализе на "Conservatoire National Supérieur" у Паризу, и уредник часописа C.I.R.E.M. Он је и композитор и аутор књиге "Иг Дифур – 25 година савремене музике" у издању Мишела д Мола.

Превела Јелка Венишник-Ероп

Чланак примљен 21. 11. 2000.  
УДК 78.071.1

**Снежана Николајевић**

### **Драгољуб Шобајић: СЛУШАЊЕ ЗАМИШЉЕНОГ**

**Подгорица/Цетиње, Дом омладине  
"Будо Томовић"/Музичка академија,  
2000. (стр. 176)**

Пут од звучне идеје до њеног звучног обличја, који обухвата нотни запис и његово тумачење, представља саму срж музичке уметности, жижу у којој се сусрећу композитор, извођач и публика. Чак би се велики део развоја теорије музике могао означити и као тежња ка што егзактнијем запису звука, па самим тим и његовом што прецизнијем тумачењу. Домети истраживања у домену музичке теорије, историје и анализе користе се у великој мери при дефинисању егзактних параметара тумачења звука. Па ипак, интерпретативни простор остаје безграничан, са детаљима који се откривају од интерпретације до интерпретације. Уосталом, у томе и лежи њена драж.

Својом збирком есеја о клавирској музици Драгољуб Шобајић се латио тешког задатка да у појединим клавирским делима пронађе што више егзактних појединости које ће одредити "слушање замишљеног". То је и наслов његове књиге, која студентима клавира – и не само њима – пружа могућност да на примеру разматрања неких дела и неких целовитијих пијанистичких опуса схвате да поједини музички еле-

менти имају своје исходиште у биографском или стилском простору и да су тиме та дела чврсто уткана у целокупне опусе својих аутора.

У првом поглављу Шобајић разматра пијанистички стил Лудвига ван Бетовена и налази његову основу у инструментима које је композитор поседовао и у познавању домета тадашње пијанистичке технике. "Развој композиторовог пијанистичког стила налази се у тесној вези са тадашњим убрзаним усавршавањем инструмената", пише Шобајић и доводи у тесну везу са тим техничке формуле које Бетовен користи – албертински бас, трилери, пасажи и фигурације – па и педализацију и неке техничке захвате. Фокус затим преноси на једну од најграндиознијих и најконтроверзнијих соната – Hammerklavier op. 106 – где упоређује разна извођења (Черни, Лист, Фон Билов, Рубинштајн, Бузони, Шнабел, Кемпф, Петри, Брендел) и две опречне анализе (Бузони и Тови).

Следеће поглавље посвећено је раним делима Фредерика Шопена, у чијој интерпретацији данас преовлађују два правца. "Они би се условно могли означити као западни и источни" – каже Шобајић. – "Западни, који заступају енглески, француски, немачки, амерички и други аутори, бави се претежно биографском фактографијом и при томе указује на пресудан утицај Париза као уметничке метрополе на формирање Шопенове стваралачке личности. За разлику од овог источни правац, који је приметан у делима пољских и руских аутора, истиче утицај пољског фолклора као чиниоца од прворазредног значаја у обликовању композиторовог дела."

Рани Шопенов стваралачки период, који је мање познат, обухвата дела настала између 1816. и 1830. и дели се, према Брауновом каталогу, на четири фазе. Дела из прве две фазе одраз су композиторове даровитости, представљају прве самосталне стваралачке покушаје, додуше уз будни надзор његових учитеља Живнија и Елзнера. Крај друге фазе "обележен је догађајем који је значајан за сваког композитора. Тада је петнаестогодишњи Шопен објавио свој први опус". Трећа фаза обухвата

"разоткривање Ероса и Танатоса", а у четвртој, која сведочи "о даљем композиторовом освајању нових форми и жанрова", настају, између осталих дела, и оба његова клавирска концерта.

У последњем поглављу Шобајић разматра Брамсов клавирски опус у светлу одредница његовог целокупног опуса као конзервативног или прогресивног. Ова дилема, коју је на оригиналан начин решавао Шенберг, "аргументованим преименовањем Брамса од конзервативног до прогресивног ствараоца" послужила је Шобајићу да се приљуби за овакво вредновање. Прогресивност Брамсовог опуса он доказује везом са Бетовеном, разликовањем од Листа и односом између клавирских композиција и осталих дела самог Брамса. Опредељујући се за периодизацију Франса Га-ла, који у Брамсовом опусу види четири целине, Шобајић анализира најпре сонате, затим слободне форме и варијације, клавирске концерте и, на крају, минијатуре обједињене у четири опуса – од 116. до 119. Но, сва та дела Шобајић не посматра само у контексту целокупног Брамсовог опуса и његовог окружења, већ и кроз слојевитост саме клавирске фактуре, у којој уочава дуге мелодијске линије, мисли које се "крећу попут великих таласа", на посебан начин формирану басову деоницу због које "Брамсова клавирска фактура поприма карактеристичну засићеност звука" и присуство полиритмије, која је "у служби раслојавања његове густе фактуре".

Књига је, како наводи сам аутор, настала на основу предавања која је одржао у оквиру предмета Познавање клавирске литературе и Клавирска музика, а потичу не само из непосредног контакта са клавирском литературом, већ и из преданог и студиозног теоријског бављења пијанизмом. Своја сазнања и погледе Шобајић је већ изложио у књигама "Феручо Бузони – пијаниста", "Франц Лист – стваралац и извођач" и "Темељи савременог пијанизма", а своју наклоност ка литерарном уобличавању показао је у књизи "Бахови синови". Његова мисао је јасна, извор информација прецизно наведен, реченица лака, разумљива и ритмична. Трудећи се да разнолику литера-

туру повеже у јединствен поглед на “слушање замишљеног”, Шобајић је написао књигу корисну и онима који тумаче партитуру и онима који процењују та тумачења.

Чланак примљен 20. 11. 2000.  
УДК 78(497.11):37

**Јасенка Анђелковић-Протић**

**Зорислава М. Васиљевић:  
РАТ ЗА СРПСКУ МУЗИЧКУ  
ПИСМЕНОСТ**

**– ОД МИЛОВУКА ДО МОКРАЊЦА –**

**Просвета, Београд, 2000 (332 стр.)**

Издавачка кућа “Просвета” објавила је јула месеца 2000. године књигу Зориславе М. Васиљевић *Рат за српску музичку писменост*. Провокативног наслова, она представља проширену верзију ауторкине докторске дисертације под називом *Проблеми музичке културе и образовања – од Миловука до Мокрањца*, одбрањене 1986. на ФМУ у Београду.

Ради се о опсежној студији коју је ауторка припремала више деценија бавећи се својом основном струком – солфејом, кроз коју је и практично и аналитички могла да сагледа проблематику музичког описмењавања у ужем и ширем смислу речи. Заинтересована за историјат педагогије звука код нас, посебно за могућности прилагођавања европских модела образовања нашем поднебљу, кренула је у самостално, скоро самоучко и пионирско истраживање ове музичке области. На том путу је ауторка, од морфолошког увида у најстарије приручнике и уџбенике за нотно певање до коначног уобличавања књиге, сакупила обимну документацију и грађу и о осталим најранијим сегментима музичког школства и музичке културе у Србији XIX века. Истраживања су показала да се цео ток развоја музичке педагогије кретао око активности унутар неколико институција: Београдског певачког друштва, првих гимназија и прве Српске музичке школе, као и Богословије, и да су се посебно истицала

имена двојице музичких прегалаца – Милана Миловука и Стевана Мокрањца. Истичући их у први план, ауторка је преко њихових делатности у овим установама осветлила и извесне, мање или више познате личности, ситуације и околности које су доприносиле напретку музичке педагогије (и музичке културе уопште) код нас или су је, са не мањом жестином, успоравале и водиле у другом правцу.

Сав материјал изложен је у четири велика дела: *Почети музичког школовања и доношење школских закона*, *Милан Миловук и рађање српског националног праваца у Београдском певачком друштву*, *Педагошки лик Стевана Мокрањца и Мокрањчева настава у Српској музичкој школи*, које уквирјују увод *Што ми ти је зашто?* и закључак *То нам је зато*. Све целине су унутар себе подељене на неколико поглавља, а сваку од њих завршавају бројне напомене, уз које су у другом, трећем и четвртој делу додате фотографије централних личности књиге и приказани поједини архивски документи. У оквиру главног текста интерполирано је и неколико нотних примера, а на завршетку књиге се налази само Индекс личности, док се коришћена литература исцрпно наводи у Напоменама.

У уводном делу карактеристичног наслова *Што ми ти је зашто?* комбинују се две различите садржајне целине: са једне стране, реч ауторке о мотивима истраживања и објављивања књиге, уз кратак резиме основних идеја сваке главе (сем закључка) који има функцију предговора, иако није назначен, а са друге стране, прави уводни део, почетак студије који у поглављима под називом *Музичка традиција и континуитет српског музичког стваралаштва* и *Фолклорно наслеђе и музичко образовање* доноси поглед у прошлост како би се објаснили узроци и разлози потоњег стања музичке културе и музичког образовања у Србији XIX века. Ауторка у први план истиче лично виђење проблема односа нашег музичког фолклорног наслеђа према починцима музичког образовања у Србији XIX века и усредсређује се на “решавање загонетке” како су код нас продирале европске основе музичког школства.