

Невена Ј. Вујосевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за музичку уметност

Маја В. Радивојевић Славковић²
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за музичку уметност

ИНТЕРТЕКСТУАЛНО ЧИТАЊЕ ТОНАЛИТЕТА У ВОКАЛНО-ХОРСКИМ ДЕЛИМА НИКОЛЕ ХЕРЦИГОЊЕ³

Текст разматра основне постулате хармонског језика Николе Херцигоње (1911–2000) у његовим вокално-хорским остварењима тридесетих, четрдесетих и педесетих година прошлог века, чврсто указујући на неопходност интертекстуалног читања композиторовог музичког израза. У оквирима реалистичког дискурса, трајног идеолошког опредељења и јединственог *бренда* композитора на нивоу целокупног стваралачког опуса, јасно се издваја идеја националног, профилисана кроз два типа музичког израза: борбеног музичког израза, присутног у форми тада актуелне масовне хорске песме, тридесетих и четрдесетих година, али и сатиричног музичког израза, присутног током педесетих година прошлог века – као симбола ослобођене земље и првих критика актуелног политичког режима. Изразито транспарентних тоналних односа унутар поједностављеног романтичарског тоналитета, са неретко „огољеном“ хармонском формулом T–S–D–T и трозвуком као примарним носиоцем интертекстуалног значења, Херцигоња профилише своју уникатну стваралачку поетику. Аналитички узорак обухвата десет вокално-хорских остварења композитора насталих у периоду од 1936. до 1953. године, у којима је борбени музички израз присутан у тада популарним масовним хорским песмама (*Црвени макови*, *Машији Гуйцу*, *Друже Тишо*, *љубичице бела*, *Наша њесма*, *Нашој армији*, *Новој Југославији*, *Првомајска песма*, *Рейублици*, *Песма традиције Новог Београда*), а сатирични музички израз идентификован у циклусу *Шест* *Змајевих* сатиричних песама за бас и клавир.

Кључне речи: Никола Херцигоња, интертекстуалност, вокално-хорска дела, музички израз, масовна песма, трозвук

УВОД

Питања интертекстуалног читања тоналитета и, уопште, питања одређења музичког израза Николе Херцигоње (1911–2000) у његовим

1 nevena.vujosevic@filum.kg.ac.rs

2 maja@filum.kg.ac.rs

3 Рад представља део резултата истраживања у оквиру међународног научно-истраживачког пројекта *Брендони у књижевности, језику, култури*, у оквиру циклуса пројекта *Језик, књижевност, култура данас* (бр. 01–377), ФИЛУМ, 2018–2019. године.

вокално-хорским делима тридесетих, четрдесетих и педесетих година прошлог века, везују се за различите, пре свега, друштвено-ангажоване ситуације актуелне у годинама непосредно пре и после Другог светског рата. С једне стране, изузетно јак, снажан политички став композитора, са чврстом вером у идеале и значај националног за очување једног народа, његовог интегритета и културне баштине, идентификован је у композиторовом препознатљивом *борбеном* музичком изразу, присутном у контексту тада популарне масовне хорске песме. Са идејом јачања националне свести народа, на позицијама чврстог тоналног одређења, поједностављеног тоналитета стандардних функционалних односа раноромантичарске провенијенције, неретко са транспарентним следом хармонске формуле T-S-D-T, изговорена реч примарни је носилац значења. Са друге стране, педесетих година двадесетог века, у Херцигоњином стваралаштву форми се унеколико другачији тип музичког изрази, заснован и даље на чврстим тоналним основама романтичарског тоналитета, но, у извесној мери, промењеног значења. У таквом, другачије конципираном, тоналитету са јасно израженом колористичком функцијом хармонских веза, идеја трозвука и даље је базични носилац интертекстуалног схватања тоналности. Међутим, новоформирану музички израз педесетих година двадесетог века почиње да задобија обрису *саширичног* значења, усмереног против политике владајућег режима тадашње Југославије.

НИКОЛА ХЕРЦИГОЊА: ИДЕЈА НАЦИОНАЛНОГ И РЕАЛИСТИЧКИ МУЗИЧКИ ДИСКУРС

Музички реализам Николе Херцигоње, присутан на нивоу укупне стваралачке поетике аутора, може се, заправо, окарактерисати и својеврсном формулом за егзистенцију саме идеје – идејног *полазишћа*, истовремено постајући и њена крајња тачка, њен *циљ* (Бергамо 2011: 62–63). Идеје о музичком реализму, као једином и правом, истинском уметничком изразу, појавиле су се још у студентским годинама композитора, проведеним на Музичкој академији у Загребу. Оне су, пре свега, долазиле из круга лево оријентисаних интелектуалаца те, потом, као такве, наставиле да се развијају и по доласку композитора у Београд (1946), а нарочито под утицајем идеолошки опредељеног Војислава Вучковића.⁴ У плодној размени становишта и идеја, Никола Херцигоња формира свој став да је уметност, генерално, подручје на коме треба применити

4 Идеје о левој оријентацији, као једино исправној и једино вредној, интензивирани су у годинама после завршених студија у Загребу, али и касније, по доласку у Београд (1946), где су нарочито биле употпуњене и подржане ставовима Војислава Вучковића, некада авангардног српског композитора „Прашке групе“, а сада композитора чврсте националне оријентације. Управо под његовим утицајима (тачније, утицајима његових идеја, јер је Вучковић убијен 1942. године – дакле, пре доласка Херцигоње у Београд), Херцигоња наставља свој рад са радничким и сеоским хорovima, формирајући посебну, друштвено-ангажовану естетику која постаје његов лични уметнички печат: идеја о разумљивости и утилитарности музичког дела.

револуционарну теорију и на коме се одиграва револуционарна пракса. То је подручје на коме треба мислити и деловати критички и дијалектички, исказивати идеју хуманости, са пуном свешћу о музици, као кључном друштвеном феномену (Бергамо 2011: 63). У том смислу, за њега је музички реализам, пре свега, идеолошка категорија па тек онда стилска категорија и сам метод (Бергамо 2011: 67).

Као композитор напредне идејне оријентације, изразито реалистичког музичког усмерења, Херцигоња је заступао став да су готово сва велика дела „национално обојена” (Матовић 2001: 179). Отуда су његови узорци били управо Модест Мусоргски (Модест Петрович Мусоргский), Александар Бородин (Александр Порфирьевич Бородин) и Леош Јаначек (Leoš Janáček), чијем је стваралаштву и уметничком *credo*-у посветио велики део својих музиколошких предавања на тадашњој београдској Музичкој академији, у периоду од 1950. до 1975. године. Реалистички музички дискурс ових композитора у великој мери утицао је на чврсте темеље изградње Херцигоњине поетике стварања, те имао утицаја на формирање јединственог музичког израза овог композитора као, надаље, активног учесника у креирању и спровођењу идеологије нове социјалистичке Југославије. Управо због препознатљивог музичког израза, те поетике стварања у оквирима реалистичког дискурса, Никола Херцигоња једна је од централних фигура послератне југословенске уметничко-музичке сцене.

Када је реч о преференцији музичких жанрова којима се, током свога стваралачког пута, Никола Херцигоња приклањао, може се запознати да је већ на самом почетку свога композиторског деловања посебна пажња посвећивана управо вокалним музичким формама, а нарочито жанру хорске песме. Још као студент, од 1932. године, Никола Херцигоња дириговао је сељачким и радничким хоровима, што је, временом, условило и нарочити хорски репертоар који је укључивао, поред дела других аутора, и његове композиције написане управо за тај састав и сврху. Са друге стране, дириговање оваквим хоровима те писање наменских композиција за поменуте саставе, дефинитивно је одредило његов уметнички *credo*, односно, формирало специфичан музички израз чврсто утемељен на народном мелосу. У духу времена у коме је живео и стварао, у јеку друштвене, економске и политичке кризе предратног доба, Херцигоња се приближава генерацији младих интелектуалаца са идејом ангажованог деловања у ширењу напредне политичке мисли, социјалне правде и просвете за општу добробит народа (Милојковић-Ђурић 2011: 104).

Централни хорски жанр по коме у историји музике постаје препознатљив – масовна хорска песма – Херцигоњин је лични израз, есенција његових мисли, истинског хтења и деловања. Вера у њену далекосежну снагу и моћ постаје композиторова идеја водиља, снажно психолошко упориште са циљем свеопште добробити за један народ, јачања колективне свести, оснаживања борбености његовог духа, у оквирима прецизног

и фокусираног музичко-поетског дискурса. На тај начин профилисан, музички израз Николе Херцигоње задобија квалитет приступачности и отворености за рецепцију и партиципацију широких народних маса, народа којег треба ујединити у једној идеји – идеји национализма у контексту новоуспостављеног социјалног поретка. Управо у том смислу, нарочити значај Николе Херцигоње огледа се у потреби за легитимизацијом масовне песме у сфери уметничке музике, чиме би она превазишла своју првобитну функцију и постала „признат” уметнички жанр, али и својеврстан уметнички „изазов” другим композиторима (Микић 2011: 118). Херцигоња, другачије речено, указује на то да масовна песма, као специфичан музички жанр и симбол једног времена, са једне стране, треба да буде „једнака по квалитету са другим уметничким врстама”, али да, са друге стране, она композитору неизоставно поставља „још веће захтеве од многих опсежнијих музичких врста, јер у њој он треба да сажето, кондензовано изнесе музичку мисао, која ће обухватити читаву песничку идеју и која ће бити толико богата да увек изнова понесе слушаоца или извођача приликом извођења сваке строфе. Њена мисао мора да буде изнета кратко и сажето, као мисао изнета у народној песми, а може да буде и развијена на сличним принципима на којима је развијена садржајна и богата мелодика музичких реалиста 19. века (Верди, Бизе, Чајковски, Бородин, Мусоргски, Сметана и др.)” (Херцигоња 1972: 197).

Његова чувена масовна хорска песма *Црвени макови* (1936),⁵ написана наменски – за сеоски омладински хор у селу Млада Мака, у околини Загреба, где је Херцигоња, у време док је још студирао на Музичкој академији у Загребу, радио као диригент – представља прави пример тешког и потчињеног положаја народа-сељака. Стихови песме истовремено приказују слику свакодневног сеоског пејзажа – житног поља са маковима, али и указују на метафорично, идеолошко тумачење такве слике, где макови симболизују угњетаваног сељака и неправедност класног друштва (Атанасовски 2011: 135).⁶ Написана у годинама непосредно пре почетка Другог светског рата, песма *Црвени макови* своју популарност доживљава тек у годинама његовог окончања, када је постала својеврсни модел новог поретка моћи, новог устројства друштвеног поретка и, најзад, доминантни модел према којем је почела да се обликује идеолошка свакодневица појединца (Атанасовски 2011: 137). Управо поставши део доминантне, државне идеологије, ова хорска песма превазилази границе масовног сељачког хора те постаје свеприсутна и у образовању деце основношколског узраста – као незаобилазни део репертоара дечјих хорова, али и као део песмарица које су улазиле у састав обавезне литературе у основним школама тога доба (Атанасовски 2011: 134).

5 Текст песме *Црвени макови* написан је на стихове Миховила Павлека Мишкина (1887–1942).

6 „Опет су јутрос процвали / у житу макови снени / све су нам њиве овили / цвјетови њихови црвени. Знаш ли мајко, мајчице / какви су оно цвјетови / што расту по нашим њивама / тако дивни црвени? / Горки су, синко, плодови / чемер је оно процвао / уместо златне пшенице / коров је тамо никнуо. [...] Крвљу су кметском сијани / клетвама, буном мјешани / сузама знојем појени / зато су тако црвени”.

Песма *Матији Гупцу* (1938) такође је једно од Херцигоњиних хорских дела настало пре почетка Другог светског рата, које пева о тешком положају сељака и њиховој борби за слободу. Актуелизујући тематику Хрватско-словеначке сељачке буне из 16. века, предвођену Матијом Гупцем (1538–1573), кметом на имању злогласног властелина, Херцигоња је метафорично сврстава у оквире свога времена, подстичући и апострофирајући значај и снагу, далекосежност деловања уједињеног народа, чврсте вере и одлучне борбе за идеју општег добра. Доследним силабичним третманом вокалних деоница у интервалу паралелних терци, текстуални предложак доспева у први план. У светлом А-дуру одсликана је свечана атмосфера оваквог подухвата – најпре кроз идеју уједињености сељака у побуну против тлачења и заједничке, чврсте вере у слободу, боље сутра, у Сељачки дан, а онда, уз губитак мучно настрадалог Гупца за опште идеале, и њихову коначну победу.⁷

Ипак и без обзира на целокупно његово стваралаштво у годинама пре почетка Другог светског рата, Никола Херцигоња сматра се једним од представника социјалистичког реализма у музици, али и музикологом чије је деловање и промишљање актуелних питања чврсто потицало са марксистичких позиција, због чега се његово стваралаштво, готово без изузетка, и тумачи у контексту идеологије социјалистичке Југославије. У то време Херцигоња је написао преко четрдесет масовних песама које се везују за тематику народних буна и устанака, тематику НОБ-а, или за активности „омладине” у обнови земље, чији наслови већ, сами по себи и сасвим јасно, говоре о петрифицираној идеолошкој оријентацији аутора, а њихово интертекстуално читање директно је условљено симплификацијом хармонског језика композитора у чврстим оквирима раноромантичарског тоналитета: *Црвени макови* (1936), *Матији Гупцу* (1938), *Друже Тито, љубичице бела* (1944), *Наша ђесма* (1945), *Новој Југославији* (1948),⁸ *Првомајска ђесма* (1948), *Нашој армији* (1948), *Рејублици* (1948), *Песма традиције Новој Београда* (1949) итд.⁹

7 „Нема сељака, нема јунака / као што је Матија Губец зван / тјерао је псета, што гризла су кмета / тражио слободу и сељачки дан. [...] Ужареном круном овили му чело / тако заповједи Драшковић бан / и Гупцу пекли тијело, газили му село / али ипак свиће наш сељачки дан!”

8 У питању је наслов песме чија је друга написана верзија под називом *Свечана ђесма* (1959) била кандидат за химну Федеративне Народне Републике Југославије на седници Социјалистичког савеза радног народа Југославије, 1959. године. Текст песме написала је Мира Алечковић (1924–2008), а музика је, уз одређене измене, у великој мери била преузета из песме *Новој Југославији* (1948), за коју су текст написали М. и Ј. Франичевић. Химна је, иако званично предложена, због притајеног противљења хрватског Савеза комуниста, одбијена, те је за химну (привремено) одабрана панславистичка песма *Хеј, Словени*. Међутим, свакако треба истаћи да је моменат настанка *Свечане ђесме* један од, заправо, најзначајнијих у историји Друге Југославије (1945–1991). Годинама и деценијама касније, значај тог тренутка, као и актуелност саме теме, постепено су бледели, уступајући место њеном свечаном карактеру, због чега је, између осталог, уследило и „применовање” у *Свечану ђесму*, када је изведена на прослави четрдесет година Комунистичке партије Југославије, 1959. године (Микић 2011: 112).

9 У овом тренутку интересантно је запазити да у постојећој музиколошкој литератури која се односи на уметничко стваралаштво Николе Херцигоње, почев од тридесетих година двадесетог века, нема података о постојању већих форми са подручја вокалне, али ни са подручја инструменталне

НИКОЛА ХЕРЦИГОЊА: МУЗИЧКИ ИЗРАЗ У (РАНО) РОМАНТИЧАРСКОМ ТОНАЛИТЕТУ ПОЈЕДНОСТАВЉЕНИХ ФУНКЦИОНАЛНИХ ОДНОСА¹⁰

Са успостављањем нове фазе социјалистичког државног поретка – социјалистичког реализма, првих година по завршетку Другог светског рата, примећена је, дакле, општа тенденција ка симплификацији свих параметара музичког израза са циљем његове свеопште разумљивости, утилитарности и приступачности широким народним масама. Музика је, у то време, представљала важан друштвени медијум којим се могло „деловати“ на процес јачања општенородне свести и оснаживање духа народа, његове уједињености у идеји општег добра, што је директно условљавало и промењени статус хармонског језика композитора, односно, употребног акордског фонда, у корист нових вредности. На снагу је ступила његова крајња сведеност у систему поједностављених тонално-функционалних односа, неретко представљених и базичном формулом T–S–D–T, тридесетих и четрдесетих година протеклог века, а педесетих година и доследно спроведена формација трозвука, као базичног градивног елемента сатиричног музичког израза композитора, испољеног у различитим контекстуалним релацијама.

музике. Како се може приметити, присутан је својеврсни „застој“ (Милојковић-Ђурић 2011: 105), али и такозвана „стилска ретардација“ (Маринковић 1998: 47), која ће нарочито бити приметна од 1945. године и момента успостављања нове фазе социјалистичког државног поретка код готово свих тадашњих композитора који су деловали на југословенском подручју. Овакав, генерално присутан, уметнички „застој“ у оквирима музичке уметности, присутан је чак и у стваралаштву оних композитора који су у време својих студија ван граница наше земље били високо авангардни (Вујошевић 2009: 54). Како наводи Коњовић, било је то време општег уметничког смираја или период „уметничке жаловости“ (Коњовић 1954: 201).

- 10 У овом тренутку, одредницу „(рано)романтичарски“ тоналитет треба схватити као двоструку могућност разматрања музичког израза Николе Херцигоње у вокално-хорским остварењима насталим у периоду од 1936–1953. године – као романтичарски, али и, као уже дефинисани, раноромантичарски тоналитет функционалних односа, јер је тридесетих и четрдесетих година двадесетог века у композиторовом стваралаштву идентификован управо раноромантичарски дискурс стварања у оквиру кога је и профилисан његов хармонски језик интертекстуално одређен актуелном политичком ситуацијом и социјално ангажованом тематиком, у корист опште разумљивости и крајње поједностављености изражајних средстава (масовне песме). Са друге стране, педесетих година протеклог века, у контексту (и даље) опште тежње за поједностављивањем свих параметара музичког израза, поједностављује се и сам тоналитет који, у тим годинама, упућује на укупну одредницу романтичарског тоналитета, указујући пре на романтичарски тоналитет друге половине деветнаестог века, односно, по питању интерних релација међу акордским структурама, директно на последње године романтичарског периода у музичкој уметности.

НИКОЛА ХЕРЦИГОЊА: МАСОВНЕ ХОРСКЕ ПЕСМЕ И БОРБЕНИ МУЗИЧКИ ИЗРАЗ У РАНОРОМАНТИЧАРСКОМ ТОНАЛИТЕТУ ПОЈЕДНОСТАВЉЕНИХ ФУНКЦИОНАЛНИХ ОДНОСА

Поједностављени раноромантичарски тоналитет као основа за профилисање борбеног музичког израза Николе Херцигоње у његовим масовним песмама са друштвено-ангажованом тематиком, актуелних у годинама пре, за време и првих година по завршетку Другог светског рата, укључује најрепрезентативније стилске идиоме раноромантичарске поетике који се, пре свега, односе на хармонске дистинктивне ентитете, односно, специфичне функционалне везе раноромантичарског типа. Истицање, пре свега, плагалне сфере тоналитета, тако својствене поменутом стилу, приметно је у сваком сегменту композиторовог музичког израза.

Најједноставнији примери истицања плагалног односа на нивоу хармонских функција, у виду транспарентне романтичарске формуле T-s-T, затим ширеће субдоминантне сфере тоналитета (T-II-D_{II}-II-T-D_S-S) или нешто комплексније формуле T-°II_S⁷-T, са карактеристичним романтичарским хармонским гестом сажимања музичке синтаксе, уочени су на страницама многих његових песама (Слика 1).

Нашој Армији, т. 14-15

Првомајска песма, т. 8-12

Првомајска песма, т. 1-3

E: T ----- s ----- T -----

A: T ----- II --- D_{II}⁷ ----- II ----- T D_S² S⁶ D² III ----- VI⁷
(b: t ----- D⁷ ----- t)

Des: T ----- °II_S⁷ ----- T °II_S⁷ T °II_S⁷ T -----

Слика 1. Истицање плагалног односа унутар раноромантичарског функционалног тоналитета на различитим нивоима његове сложености

Други дистинктивни ентитет раноромантичарске стилистике идентификован је у примерима веома фреквентног сапостављања паралелних и истоимених тоналитета у кратком временском трајању (Слика 2).

Нашој Армији, т. 8-10

Нашој Армији, т. 13-15

и класе за - тај те - жак сви - ја сва зем-ла сло-бод-на

бди - је Ар-ми-ја. На-род-на, слав-на, Ар-ми-ја хе-ро-ја

ⓔ: t ----- t (G: VI) ----- D 7 (II) ----- T D₆ t

ⓔ: II₅ ----- D₆ t (E: T) ----- s ----- T -----

Слика 2. Фреквентно сапостављање паралалених и истоимених тоналитета као сигнатуре раног романтизма

Диминуирани продукт терцних релација на нивоу сапостављених тоналитета, као још једна сигнатура романтичарског стила, приметан је и посредством појаве терцних релација на нивоу нижих значењских структура хармонског језика композитора – интерних акордских релација унутар романтичарског тоналног дискурса (Слика 3).

Првомајска песма, т. 36-39

Првомајска песма, т. 30-31

Ти - тов план, Ти - тов план, **ff** Пр - ви Мај, наш

по-бед-ни ход, Пр - ви Мај, наш дан

F: T II⁷ T⁶ ----- S ----- II⁷ F: D⁷ T II⁷ III S

d: s⁷ D ----- ↑

a: t °VII - D - √ F: D⁷ T ---- III S T⁶ -----

Слика 3. Терцне акордске везе на размеђи две формалне целине и присуство хроматске модулације као стилске одлике раноромантичарског стила

Дистинктивни акорд доминантне функције тоналитета раног романтизма, доминантни секстсептакорд (D_6^7), првобитно, углавном, присутан само у раноромантичарским каденцама, фреквентно је активан и у профилисању борбеног музичког израза Николе Херцигоње четрдесетих година двадесетог века (Слика 4).

Песма градитеља Новог Београда, т. 4-5

Нашој Армији, т. 13

g: t D t (D_6^7) t D t (D_6^7) t

e: II₅⁶---- D_6^7 t

Слика 4. Доминантни секстсептакорд као дистинктивна стилска црта раноромантичарског стила и његова фреквентна употреба у профилисању борбеног музичког израза Николе Херцигоње

Најзад, речитативни третман мелодијске линије у поменутом истраживачком узорку масовних хорских песама Николе Херцигоње, тридесетих и четрдесетих година двадесетог века, са акцентом на поетском тексту вокалне деонице и одабиром поједностављених хармонских средстава раноромантичарског тоналитета, у потпуности подржава актуелни став о разумљивости и приступачности „поруче” ширем аудиторијуму, појачавајући сам одјек борбеног музичког израза, што је засигурно у складу са једним од постулата романтичарске естетике – идеје о славној прошлости, јачање и величање патриотизма, колективне свести и духа народа, музика за широке народне масе те борба за опште циљеве и добробит заједнице (Вујошевић 2013: 379–380).

НИКОЛА ХЕРЦИГОЊА: САТИРИЧНИ МУЗИЧКИ ИЗРАЗ И КОЛОРИСТИЧКА ФУНКЦИЈА ТОНАЛИТЕТА

Педесетих година прошлог века, у стваралаштву Николе Херцигоње формира се још један тип музичког израза битно идентификован у оквирима сатиричног музичког дискурса. Овај тип музичког израза настаје као „подршка” много пре утемељеном сатиричном изразу Јована Јовановића Змаја (1833–1904), формираном за време апсолутистичке владавине кнеза Михаила Обреновића, шездесетих година

деветнаестог века, а испољеном кроз многобројна песникова остварења сатиричне тематике.¹¹ Инспирисан, дакле, сатиром као новим субјектом у оквиру реалистичког музичког дискурса који је обележио читав композиторов стваралачки опус, Херцигоња пише свој чувени циклус песама *Шест Змајевих сатиричних песама за бас и клавир* (1953), на сатиричну поезију Јована Јовановића Змаја, схватајући га као још један поглед на свакодневицу и стање земље посматране, међутим, „с ону страну реалности”.¹²

У оквирима реалистичког музичког дискурса, као дистинктивне стилске категорије која је у фокусу Херцигоњине стваралачке поетике, музички израз педесетих година двадесетог века, такође, одликује поједностављен хармонски језик у условима романтичарског тоналитета, с тим што поједностављење појединачних хармонских ентитета, у складу са идејном потком и сатиричним текстуалним предлошком, постаје још интензивније.

Узимајући трозвук као постулат сатиричног музичког израза, једноставну и пријемчиву, „препознатљиву” и, за широке народне масе, „питку” акордску структуру, Херцигоња га поставља и смешта у различите тонске релације. „Несумњиво у тоналном контексту третиран, трозвук бива инаугурисан кроз четири категорије односа којима се постиже [...] колористички стилски ефекат, погодан за исказивање основне идејне замисли [...] аутора – идеје о сатири.” (Вујошевић 2012: 137)¹³

Трозвучна акордска структура, презентована дурским или молским трозвуком, али и интервалом чисте квинте, као његовим стожером,

11 „Идеји сатире Јован Јовановић Змај (1833–1904) се, у току свог уметничког рада, обраћао у више наврата, међутим, према многим књижевним изворима и критикама тога времена па све до данас, сматра се да су најуспешније сатиричне песме настале управо у шездесетим и седамдесетим годинама деветнаестог века када је позорност песника била на политичким и друштвеним кретањима тога доба.” (Вујошевић 2012: 137) Заокупљен друштвеном, моралном и политичком проблематиком свога доба, највећу снагу и универзалност сатиричне рефлексije, Змај остварује у песмама у којима снажно изобличава и критикује монархију кнеза Михаила Обреновића, као и све оно што апаратуру његове власти окружује и прати. „Тада настају песме *Јуен-Јуен-Мен-Јуен, кинески цар, Песма при рођењу једног принца, Јушјушунска народна химна* итд. које, много година касније, постају изузетно провокативна тематика за формирање сатиричног музичког израза Николе Херцигоње у *Шест Змајевих сатиричних песама за бас и клавир* (1953), као и формирање његових идеолошких стремљења.” (Вујошевић 2012: 137)

12 Херцигоњин сатирични музички израз, као пандан Змајевом дискурсу сатире у време обреновићевске Србије, могао се, према речима Иване Вуксановић, схватити као критика на период политичког разлаза Комунистичке Партије Србије са Совјетским Савезом и Информбиром (1948–1956), те се, у алегоријском смислу и тадашњем културном и политичком контексту, могао разумети двојачко: као сатирична алузија на стаљинистичку централистичку идеологију или, пак, као критичка жаока на рачун послератног српског идолопоклонства према Титу, на рачун тадашње неприкосновености Партије и удбашких прогона (Вуксановић 2011: 163).

13 У овом тренутку треба подсетити на основно обележје сатире, као књижевног жанра, који указује на одређени говорни или литерарни манир у коме је критицизам, као став, пажљиво комбинован са духовитишћу и хумором. Стога се за сатиру не може рећи да поседује деструктивна значења, већ напротив – она има корективну сврху и намену, морална је и дидактичка, бави се правдом и врлином, односно, тежи реафирмацији позитивних вредности. У Херцигоњиним делу *Шест Змајевих сатиричних песама за бас и клавир* сатира је ту да укаже на поруге усмерене према власти, гушењу јавног мњења, полтронству, користољубљу и осталим друштвеним и културним деформитетима у времену у коме аутор ствара (Вуксановић 2011: 156–157).

идентификована је, првенствено, кроз транспарентно исказане терцне акордске релације у чврстим оквирима романтичарског тоналитета, а потом приметна и на нивоу пентатонског, хроматског те целостепеног лествичног низа и интервала тритонуса као његовог деривата (Слика 5). Са друге стране, у хармонском језику Николе Херцигоње, у поменутом циклусу песама, приметне су и све оне ситуације у којима је формација трозвука, као базична значењска формула композиторовог сатиричног музичког израза, део симултаног сплета поменутих комбинација.



Слика 5. Шематски приказ испољавања формације трозвука кроз различите тонске релације у оквиру циклуса *Шести Змајевих сатиричних песама за бас и клавир*, педесетих година двадесетог века (Вујошевић 2012: 142)

Изузетно фреквентан контекст појављивања дурског и молског трозвука, као базичног носиоца идеје сатиричног музичког израза, идентификован је у домену терцних акордских релација, што ће, уједно, постати и најфреквентније стилско средство у оквиру чврстог тоналног упоришта романтичарског тоналитета које Никола Херцигоња у свом циклусу сатиричних песама користи.

Најједноставнији пример испољавања трозвука у контексту терцних акордских релација идентификован је у вези са тоничним акордом тоналитета, где колористички стилски ефекат, као и сам литерарни предложак, доспевају у први план. Нешто сложенија дистрибуција трозвука у контексту терцних релација приметна је и на нивоу смене тоналних центара, где сам моменат модулације поново указује на терцно акордско сродство (Слика 6).

Лутулуњска народна химна, т. 23-24

Лутулуњска народна химна, т. 41-42

Слика 6. Трозвучне акордске структуре на терцним релацијама у оквирима романтичарског колористичког тоналитета

Изразит пример колористичке функције тоналитета видљив је у наредном примеру (Слика 7). Целокупан музички ток – као и, „у великој мери, музички ток читаве друге песме циклуса, *Јуен-Јуен-Мен-Јуен* – заснован је на постојању пентатонске лествичне грађе” (Вујошевић 2012: 139), на чијим је појединачним тоновима постављен интервал чисте квинте, као главни репрезент акордске структуре трозвука. Узимајући интервал савршене консонанце за главног носиоца интертекстуалног значења, уместо трозвучне, дурске или молске, акордске структуре, још се више интензивира ефекат оријента, архаичности, егзотике, односно, колористичке функције хармоније. „Читав музички ток заснован је на педалу тонике тоналитета *ин де*”, својеврсног тоналног еталона, „чиме се, још једном, акценат ставља на звучне боје и аликвотне тонове” (Вујошевић 2012: 139) – на „ружичасту” и „шарену” слику уређеног света у коме све функционише и у коме је приметна општа идила живљења и апсолутне благости због начина владавине кинеског цара.

Јуен-Јуен-Мен-Јуен, т. 4-6

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music. The top system is the vocal line with lyrics in Chinese characters and Latin script: "Ho-jen na - pu ota - na na - ra, ho ta Ki - no a - u - ou a - no Jy - en - Jy - en - Men - Jy - en to je ne - sy n - ne pu - ho." The middle system is the right hand of the piano, playing a pentatonic melody. The bottom system is the left hand of the piano, playing a bass line with a constant pedal point on the tonic (D) and a pentatonic bass line. The interval between the melody and the bass line is consistently a pure fifth. The score is in 4/4 time and includes a dynamic marking of *mf* and a pedal marking *ped.*

Слика 7. Интервал квинте као базични репрезент трозвучних, дурских и молских, акордских структура, испољен у оквирима пентатонске лествице

Акордска релација у чијим је координатама, у још једном виду, идентификована структура трозвука, као базична значењска структура сатиричног музичког израза Николе Херцигоње педесетих година прошлог века, јесте релација хроматских, полустепених односа у домену романтичарске синтаксе. У циклусу *Шест Змајевих саширичних ђесама за бас и клавир*, идеји хроматике Херцигоња се обраћа двојако: најпре у намери да истакне њену чисто декоративну функцију, на нивоу пуког лествичног низа који се јавља упоредо са одвијањем тоналног музичког садржаја, у оквиру конкретне хармонске прогресије, а потом и на нивоу полустепених акордских релација два трозвука, чиме он постиже драматизацију музичког тока. (Вујошевић 2012)

Декоративна функција хроматике видљива је у свим оним сегментима музичког израза композитора „у којима њено постојање не задира у саму суштину композиторовог хармонског језика нити, дакле, ремети постојеће акордске релације. Следећи развој музичког тока који се одвија према хармонским функцијама горњег тетра хорда природног мола у силазном покрету (t–^oVII–VI–s), [...] доследно спроведена хроматска лествица само ‘употпуњује’ недвосмислено јасан хармонски ход” (Вујошевић 2012: 140) (Слика 8). Са друге стране, хроматски, полусте-

пени односи који задиру у структуру хармонског језика Николе Херцигоње, формирајући нове, унутрашње хармонске релације у оквиру овог циклуса песама, приказани су у наредном примеру (Слика 9). „На тоналним основама де-мола, музички ток бива прекинут доследном сменом три дурска акорда – *шрозвука*, чији је хармонски след регулисан управо полустепеним акордским релацијама.” (Вујошевић 2012: 140) Употреба оваквих полустепених односа на нивоу смене трозвучних акорада представља основно средство да се постигне драматизације текстуално-музичког садржаја композитора у свих шест песама циклуса.

Јуен-Јуен-Мен-Јуен, т. 64-65

Раз - и - гра се сва - ко ср - це, а ду - ша се ус - ко - ле ба,

cis: t ----- 0 VII ----- VI ----- s -----

Слика 8. Интервал квинте као стожерни репрезент трозвучне акордске структуре дурског и/или молског трозвука присутан симултано са хроматским лествичним низом

Шаљивчџа добшар, т. 66-70

Quasi maestoso, robosto

ре - ља,

d: t ----- * * *

Слика 9. Трозвучне акордске структуре на полустепеним акордским релацијама у функцији драматизације музичког садржаја

Интересантан начин остваривања колористичког ефекта музичког израза Николе Херцигоње, са примарном функцијом истицања сатиричног текстуалног предлошка, подржан је идејом о постојању целостепеног међусобног односа трозвучних акордских формација. И заиста, на темељима це-мола, на педалу тоничне функције тоналитета, присутна је смена молских трозвучних структура битно регулисана унутрашњим релацијама целостепене лествице (Слика 10).

Јутутунска народна химна, т. 52-53

по - др - жи је, а - ко кња - зу тре - ба.

c: t -----
8vb-1 8vb-1 8vb-1 8vb-1

Слика 10. Трозвучне акордске структуре распоређене по тоновима целостепене лествице

Сложенији пример дистрибуције трозвука кроз различите типове акордских релација присутан је у наредном примеру (Слика 11). Музички ток заснован је на структури дурског трозвука, а регулисан управо комбинацијом унутрашњих релацијских односа, односно, наизменичном сменом целостепених, тритонусних (као деривата целостепених) и полустепених тонских релација. Интересантно је приметити да је, у овом тренутку, идеја тоналитета у функционалном смислу односа, у потпуности напуштена.

Песма при рођењу једног прица, т. 22-27

Allegro, molto moderato

Ро-ди-ло се суи - не це - лом на - шем ро - лу, нов то - спо - дар Ли - пе - Ли - пе - Ли - пе - Лон

Слика 11. Трозвучне акордске структуре у различитим комбинацијама унутрашњих релација: тритонусним, целостепеним и полустепеним акордским релацијама

ЗАКЉУЧАК

У оквиру реалистичког дискурса, трајног идеолошког и стилског опредељења композитора, Никола Херцигоња проговара језиком романтичарске тоналности, поједностављеног тоналитета стандардних функционалних односа, транспарентно заснованог на базичним функцијама TSDT формуле чија је идеја носилац – трозвук. У оваквом контексту

третиран, реалистички дискурс или је у служби јачања националне све-сти, на нивоу значењског субјекта масовне и борбене песме, присутне у музичком изразу тридесетих и четрдесетих година прошлог века, или је профилисан и уобличен идејом о сатиричном музичком изразу, акту-елном педесетих година прошлог века. У романтичарском тоналитету поједностављених функционалних односа и структуром трозвука као основном регулативом музичког тока педесетих година протеклог века, Никола Херцигоња чини својеврсни стилски „заокрет” у смеру још веће поједностављености музичког изрази, свдећи га на мултипликацију трозвучних акордских структура, дурског и молског трозвука, које смешта у специфичне колористичке односе унутар тоналног музичког дискурса. Доследном дистрибуцијом „питких” и, широким народним масама, „пријемчивих” трозвучних структура, позиционираних у терцним, полустепеним и целостепеним акордским релацијама, сатирични музички израз Николе Херцигоње формиран је да „замагли”, „прикрије”, „камуфлира” реалну слику живота, нудећи широку палету „свежих боја”, али и да, кроз базични слој речитативно конципиране мелодијске ли-није, у којој говорена реч доспева у први план, укаже на „истину”.

У том смислу, у вокално-хорском стваралаштву Николе Херцигоње може се говорити о поједностављеном тоналитету стандардних функционалних односа раноромантичарске провенијенције и тоналитету колористичке функције поједностављеног позноромантичарског стилског идиома, односно, о интертекстуалном тумачењу двострукости музичког изрази композитора у тридесетим и четрдесетим, и педесетим годинама двадесетог века чија је тачка пресека унутар трајно формираног реалистичког дискурса управо – трозвук (Слика 12).



Слика 12. Профилисање два типа музичког изрази Николе Херцигоње у оквиру реалистичког музичког дискурса и њихово интертекстуално тумачење у поједностављеном тоналитету романтичарске функционалности

ЛИТЕРАТУРА

Атанасовски 2011: С. Атанасовски, Никола Херцигоња и произвођење југословенске националне територије, у: М. Веселиновић-Хофман и М. Милин (ред.), *Никола Херцигоња (1911–2000) – Човек, дело, време*, Београд: Музиколошко друштво Србије, 133–151.

Бергамо 2011: М. Bergamo, *Ideja muzičkog realizma kao osnovno uporište Hercigonjina promišljanja muzike*, у: М. Veselinović-Hofman i M. Milin (red.), *Nikola Hercigonja (1911–2000) – Čovek, delo, vreme*, Београд: Muzikološko društvo Srbije, 61–73.

Вујошевић 2009: Н. Вујошевић, Период креативне ћутње или нова стварност: хармонски језик Љубице Марић у *Сонати за виолину и клавир (1948)* – принуда или избор?, у: Б. Радовић (ред.), *Зборник радова са Трећег научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, књига III, *Корени традиције у сиваралаштву Љубице Марић и нови жанр српске музике* (31. X–1. XI 2008), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 53–68.

Вујошевић 2012: Н. Вујошевић, Стогодишњица рођења Николе Херцигоње: хармонски језик Николе Херцигоње у „Шест Змајевих сатиричних песама за глас и клавир”, трозвук као примарно средство комуникације, у: В. Каначки и С. Пајић (ред.), *Зборник радова са Шестог међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, књ. III, *Језик музике. Музика и религија & Реч и слика. Иконографија и иконографски метод – теорија и примена* (28–29. X 2011), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 137–152.

Вујошевић 2013: Н. Вујошевић, Два вида употребе трозвука у борбеним и сатиричним песамама Николе Херцигоње у периоду од 1936. и 1953. године, у: С. Маринковић и С. Додик (ред.), *Зборник радова са међународног научног скупа Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација* (6–7. IV 2012), Бања Лука: Академија умјетности, 378–394.

Вуксановић 2011: И. Вуксановић, Методе и технике музичке сатире: *Шест Змајевих сатиричних песама* Николе Херцигоње, у: М. Веселиновић-Хофман и М. Милин (ред.), *Никола Херцигоња (1911–2000) – Човек, дело, време*, Београд: Музиколошко друштво Србије, 153–170.

Коњовић 1954: П. Коњовић, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Маринковић 1998: С. Маринковић, Питања периодизације музике, *Зборник мајнице српске за сценске уметности и музику*, 22–23, Нови Сад: Матица српска, 27–50.

Матовић 2001: А. Матовић, Никола Херцигоња (1911–2000), *Музикологија*, 1, Београд: Музиколошки институт САНУ, 178–180.

Милојковић-Ђурић 2011: Ј. Милојковић-Ђурић, Музичка завештања Николе Херцигоње и Драгутина Чолића у годинама пред Други светски рат, у: М. Веселиновић-Хофман и М. Милин (ред.), *Никола Херцигоња (1911–2000) – Човек, дело, време*, Београд: Музиколошко друштво Србије, 103–110.

Микић 2011: В. Микић, Зашто волим(о) *Свечану ђесму*? Статуси Херцигоњиног најизвођенијег опуса, у: М. Веселиновић-Хофман и М. Милин (ред.), *Никола Херцигоња (1911–2000) – Човек, дело, време*, Београд: Музиколошко друштво Србије, 111–122.

Херцигоња 1972: N. Hercigonja, *Napisi o muzici*, Београд: Univerzitet umetnosti.

Nevena Vujošević, Maja Radivojević Slavković / THE INTERTEXTUAL READING OF THE TONALITY IN VOCAL-CHORAL PIECES OF NIKOLA HERCIGONJA

Summary / The paper considers the basic postulates of the harmony language of Nikola Hercigonja (1911–2000) in his vocal-choral pieces of the Thirties, Forties, and Fifties of the last century, pointing out the necessity of the intertextual readings of the composer's musical expression. In the area of the realistic musical discourse, the permanent ideological definition, and the unique *brand* of the composer in his whole creative musical opus, the idea of the national, presented through the two types of musical expression, is clearly marked off: the bellicose musical expression, present in the form of then popular mass choral songs in the Thirties and the Forties, but also the satirical musical expression, present during the Fifties of the last century – as a symbol of the liberated country and the first critiques of the current political regime. Hercigonja profiles his unique creative poetics with the extremely transparent tonal relations in the simplified romantic tonality, along with the frequently “barren” harmony formula T-S-D-T and the triad as a primary bearer of the intertextual meaning. The analytical sample includes the composer's ten vocal-choral pieces created in 1936–1953, where the bellicose musical expression is present in then popular mass choral songs (*The Red Poppies, To Matija Gubec, Comrade Tito, White Violet, Our Song, To Our Army, To New Yugoslavia, The Song of the 1st May, To the Republic, The Song of the Builder of New Belgrade*), while the satirical musical expression is identified in the cycle of *The Six Zmaj's Satirical Songs for Bass and Piano*.

Key words: Nikola Hercigonja, intertextuality, vocal-choir pieces, musical expression, mass song, triad

Примљен: 24. марта 2019.

Прихваћен за штампу априла 2019.