

Јелена М. Младеновски<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за музичку теорију и педагогију  
Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности

## ЗНАЧАЈ МУЗИЧКОГ ГЕСТА У ЖАНРУ УСПАВАНКЕ

према семиотичком приступу музичком значењу Р. Хатена<sup>2</sup>

Успаванка као устаљена културна пракса и репродукција културе у свим народима, од епохе романтизма почиње да се користи и као музички жанр. Многи композитори 19. и 20. века који су били подстрекнути децом, у своје стваралаштво укључују и тематику успаванке као незаобилазни извор надахнућа. С обзиром на то да излази из оквира једне епохе, жанр успаванке гради засебан музички стил, у којем се одређене формално-експресивне стратегије могу препознати на одговарајућем генерализованом нивоу. Примарни задатак у раду представљаће управо идентификовање модалитета музичких значења која се у минијатурама под називом *Успаванка*, али и коадима са неодређенијим називом *Прича*, показују као блиска. Препознате стратегије биће категоризоване према семиотичком приступу музичком значењу Роберта Хатена (Robert Hatten), са акцентом на концепту музичког геста, који ће, самим тим, чинити полазну и основну аналитичку методу.

Корелација између два опозициона поља – музичке структуре и музичког израза које Хатен поставља на централно место, подразумева, дакле, илустрацију међузависности херменеутике и структурализма. Оваква, дуална метода, у оквиру релативно малог аналитичког узорка, показала се као веома сврсисходна у приказивању високог степена симиларитета у начину обликовања тематски сродног музичког материјала.

**Кључне речи:** успаванка, музички стил, гест, експресивни чин, херменеутички прозор, Р. Хатен

Према општем одређењу „успаванка је краћа песма мирног и нежног карактера, једноличног ритма, једноставне мелодије, којом најчешће мајка успављује дете” (Музичка енциклопедија 1977: 628). Као устаљена културна пракса и репродукција културе у свим народима, од епохе романтизма почиње да се користи и као музички жанр. Многи композитори 19. и 20. века који су били подстрекнути децом, у своје стваралаштво укључују и тематику успаванке као незаобилазни извор надахнућа. Најчешће се среће у форми соло песме и инструменталне

1 jelenamladenovski@filum.kg.ac.rs; jmladenovski75@gmail.com

2 Овај рад представља испитни рад одбрањен на предмету *Музичка теорија 3* код проф. др Јелене Михајловић-Марковић на докторским академским студијама програма Науке о музичкој уметности – Музичка теорија, на Факултету музичке уметности у Београду.

минијатуре, обично као део циклуса или саставни део веће вокално-инструменталне композиције. Врло често носи истоимени назив (наравно, на различитим језицима<sup>3</sup>), али исто тако наслов може бити и неки близак по значењу<sup>4</sup> или пак неодређен (*Прича*).

Када кажемо *успаванка*, на које атрибуте помислимо? Прве конвенционалне асоцијације јесу исказивање емоционалне блискости између мајке и детета, песма намењена за успављивање, који даље указују на мир, спокој, једнолично нежно љуљшкање, атмосферу у којој време као да је стало. Исто тако, успаванка асоцира и на „бајку/причу за лаку ноћ” и са њом на појаве удаљене од стварности, спој неспојивог у фантастичном свету маште, али и посматрање успаванке у паганском облику бајалице, која по народном веровању штити од здравствених и других недаћа својим магијским, чаробним моћима. Сврха успаванке је и умиривање детета које се плаши мрака или непостојећих бића и достизање чудесног биолошког преласка из свесног, будног у несвесно стање сна.

На пољу музике наведене карактеристике препознају се по одређеним формално-експресивним стратегијама, те се жанр успаванке може посматрати као засебан музички стил, који излази из оквира једне епохе и остварује заједнички стилски принцип на одговарајућем генерализованом нивоу. Примарни задатак у раду представљаће управо идентификовање модалитета музичких значења која се у минијатурама под називом *Успаванка*, али и коадима са неодређеним називом *Прича*, показују као сродни. Препознате стратегије биће категоризоване према семиотичком приступу музичком значењу Роберта Хатена (Robert Hatten), са акцентом на концепту музичког геста, те ће чинити полазну и основну аналитичку методу. Централно место Хатен поставља на проблематику корелације између два опозициона поља – музичке структуре и музичког израза. Мапирање стилова за експресивна значења у музици „као компетенција, сродно компетенцији граматике, [...] омогућило би теоретичару да објасни јединствен догађај као [...] јединствено остварење заједничког стилског типа” (Хатен 2005: 9). Семиотички дискурс бави се мапирањем асоцијација (корелација) структура и значења кроз четири категорије – *маркираносћ*, *тојике*, *шројирање* и *тесшови* које подразумевају и структуралистичке и херменеутичке приступе односа звука и значења, кроз чију међузависност настоји да достигне потпуније уметничке компетенције. Концепт *маркираносћи* заснива се на бинарној опозицији немаркираног („нормалног”) и маркираног („атипичног”) кретања у музичкој структури на основу којих је могуће објаснити процес раста и развоја значења унутар стила или дела. *Тојике* представљају стилске типове са стабилним значењима, али и флексибилним интерпретативним распонима. Дакле, истовремено

3 *Lullaby, Cradle song, Berceuse, Wiegenlied, Bådnlåt, Kolysanka, Ukolébavka, Колыбельная.*

4 На пример: *У колевици (At the cradle), Слајки снови (Сладкая преза), Деће се успављује (Kind im Einschlummern)* и сл.

представљају и конвенцију и нешто што је подложно промени. *Тройи-рање* се односи на јукстапозицију топоса, чиме се производе нова значења. Означава музичку метафору и, такође, доприноси расту значења (Хатен 2005: 11–13). Музички *тести* представља богат и комплексан феномен широког спектра конотација, који је значајан и у аналитичком и у интерпретативном поимању музичке структуре и експресивног значења. Према Хатеновој дефиницији, гест подразумева „способност да препознамо значај енергетског обликовања кроз време” (Хатен 2004: 93), комуникативну, изражајну реинтерпретацију музичких параметара у специфичној међусобној интеракцији. „Генерално посматрано, гест у музици представља онај звучни квалитет који својим изразом бива препознат од стране слушаоца као чин сигнификације.” (Црњански 2010: 25) Основну поделу у поставци музичког геста Хатен посматра кроз диференцијацију конвенционалних елемената за дати музички стил, односно стилских типова и стратешких категорија као индивидуалних креативних исказа, *шокена* датих стилских типова<sup>5</sup>.

Узимајући у обзир да музичко искуство и деловање интерпретације Хатен поставља на високу позицију у аналитичком процесу, чини се адекватно да у лоцирању сродних музичких појава буде укључено и херменеутичко гледиште, с обзиром на то да се оно конституише кроз бројне односе према другим методама, теоријама, проблемима. Фундаментални аспект интерпретације односи се на разумевање и тумачење смисла „оних процеса и творевина чија је структура одређена конститутивном значењском димензијом, као што су језички искази, текстови, радње, традиције, културе” (Јовановић 2012: 24)<sup>6</sup>. Репрезентује „живу упитност” кроз бављење „оним што је у начелу нејасно, двосмислено, пренесено, метафоризовано” (Беланчић 1991: 10). Овакав вид имагинарности „носи много снажније дејство него оно што се обично подразумева под уобразиљом или привиђањем, дејство које у пуном смислу изједначава лик са предметом” (Аћин 1975: 12). Широка област херменеутичког деловања са главним циљем налажења смисла у нечему или приписивања значења, „као вид обнове и оживљавања

5 Стратешки гестови деле се на неколико категорија: *сионџани*, *тематски*, *дијалошки*, *реџорички* и *шоролошки*. *Ссионџани* гестови односе се на јединствене енергетске облике представљања композитора, односно пружају пут за израз индивидуалности, истовремено проширујући и експресивни опсег стила. *Тематски* гестови су они који се истичу као значајни (означени), чиме добијају идентитет као потенцијална тематска целина која се користи *доследно*, типично као *субјекатив музичкој дискурса*. *Дијалошки* гестови чине конверзациони стил саздан на опозицијама (драматским или духовитим). *Реџорички* гестови везују се за стратешке преокрете, унутрашње прекиде или смене на нивоу дискурса, односно *сваки догађај који ремейти немаркирани шок музичкој дискурса* (Хатен 2004: 135). *Тройолошки* гестови настају када се карактер два одвојена геста уклапају у појавни гест (Хатен 2004: 136).

6 Како даље ауторка наводи, интерпретација се може одвијати на објектном нивоу или на мета-теоријском нивоу. На објектном нивоу теорије интерпретације баве се циљевима, методама и критеријумима вредновања интерпретације. Метатеоријски приступи оријентисани су на различита схватања интерпретације, на трагањима за сличностима и разликама међу њима, као и на анализу кључних појмова, као што је значење (Јовановић 2012: 34).

интенционалног односа догођеног и тумачења” (Беланчић 1991: 14) чини се као сврсисходна активна компонента у лоцирању, груписању и међусобном повезивању музичких значења препознатих као значајних за жанр успаванке. Разматрања на овом пољу ослањаће се на херменеутички приступ Лоренса Крејмера (Lawrence Kramer) који, по узору на теорију говорних чинова Џона Остина (John Langshaw Austin), језик посматра као радњу, а процес интерпретације заснива на препознавању тзв. експресивних чинова. Експресивни чинови јесу јединице радње са перформативним одликама тежње за постизањем неког циља, изражавања става, настојања да утичу на ток догађаја. Постављени су у три категорије тзв. *херменеутичких прозора*, кроз које се манифестује ниво нашег разумевања и тумачења текста, његовог потенцијално тајновитог, скривеног или изведеног значења, која аутор назива *илокуционом силом* (Крејмер 1946: 6–7). Прва категорија херменеутичких прозора прати траг текста у најширем виду<sup>7</sup>; друга категорија подразумева цитате<sup>8</sup>; трећу категорију представљају најимплицитнији и најмоћнији херменеутички прозори, тзв. *стирукурни троји*, под којима Крејмер подразумева „структурални поступак способан за различите практичне реализације, који такође функционише као типичан експресивни чин у одређеном кулурно-историјском оквиру ... Они могу да еволуирају из било ког аспекта комуникативне размене: стила, реторике, репрезентације итд.” (Крејмер 1946: 10).

Упоредивши одлике музичког геста и експресивног чина, као водећих значењских јединица, можемо да закључимо да деле веома близак, снажан семиотички импулс, примаран у лоцирању одређеног музичког значења, те ћемо их у раду користити као синоним.

Као аналитички узорак изабрана су дела руских композитора 20. века – Прокофјева (Сергѝ Сергеевич Прокóфьев), Шостаковича (Дмитриј Шостакович) и Хачатуријана (Арам Хачатурян). Одабрана су тако да се могу сврстати и посматрати у оквиру поменуте три категорије херменеутичких прозора. Најпре ћемо проматрати композиције у форми соло песме (односно соло нумере која чини део композиције већих димензија), с обзиром на то да, поред експлицитног наслова, садрже и текстуалну подлогу, те самим тим ближе одређују повезаност музичких догађаја са жанром. У питању су успаванке Сергеја Прокофјева из кантате *Песме наших дана* оп. 76, бр. 7 и ораторијума *На стражи свети*, као и Шостаковичева соло песма из циклуса *Из јеврејске народне поезије* оп. 79, бр. 3. Потом следе анализе инструменталних композиција које носе наслов *Успаванка*, тачније нумере које чине саставни део

7 Под текстом се подразумева како текст постављен на музику, тако и наслови, епиграми, програми, поруке уз партитуру, чак и ознаке израза (Крејмер 1946: 9).

8 Цитати подразумевају наслове који повезују музичко дело са књижевним делом, визуелном сликом, местом или историјским тренутком; музичке алузије на друге композиције или на стилове других композитора или ранијих периода, укључивање (или пародирање) других карактеристичних стилова који нису водећи у делу о коме се ради (Крејмер 1946: 10).

балетских свита – Шостаковичеве *Треће балетске свите* и Хачатуријанове *Гајане*. На крају су узете у разматрање минијатуре које немају истакнуто значење насловном ознаком (носе неодређен наслов *Прича*), али у којима препознајемо одређене конвенције које одговарају датом жанру. У питању су композиције из Прокофјевљевих циклуса *Четири комада за клавир* оп. 3, бр. 1 и *Приче старије баке* оп. 31, бр. 4.

Према савременим схватањима теорије и класификације интерпретације у којима текст представља „отворено дело које се тек у читању, разумевању и тумачењу реализује” (Јовановић 2012: 39), процес интерпретације биће усмерен према следећим активностима – откривању и психолошком објашњењу комуникативних намера, става и расположења изражених одређеним музичким обрасцима, откривању значења (метафоричког) које аутор придаје употребљеним изразима, идентификовању жанровских норми, односно конвенционалних средстава представљања, ослањајући се на двојност метафоричког и дословног значења, тачније дуалност музичког и ванмузичког.

## АНАЛИТИЧКА РАЗМАТРАЊА

Аналитичко разматрање започећемо композицијама/нумерама које, поред назива *Успаванка*, садрже и литерарни текст, те самим тим представљају најексплицитнији путоказ у препознавању експресивних чинова карактеристичних за жанр успаванке.

У успаванки из ораторијума *На стражи светиа* С. Прокофјева јасно се уочавају одређена музичка својства која се могу окарактерисати као реинтерпретација текстуалног значења, те самим тим тумачити као „конвенционална енергетска обликовања кроз време” (Хатен 2004: 136). У првој строфи песме

*Месец рони у облацима,  
Време је за спавање,  
Деце се њише у наручју,  
Мајка тихо њева<sup>9</sup>:*

кључне речи чине управо синоними за успаванку – *спавање*, *њише*, *тихо њева*. Као примарне карактеристике композиције истичу се лагани темпо (*Adagio*), тиха динамика (*piano*), стабилна тонална основа, ведра дурска тонска боја, једноставан хармонски ток који се највећим делом одвија на педалу тонике, уједначен ритам. Можемо их окарактерисати као базична „гравитациона” поља (Хатен 2004: 136), с обзиром на то да обезбеђују потребну смирену атмосферу и потцртавају значење текста

9 *Ныряет месяц в облаках.  
Пора ложиться спать.  
Дети качая на руках,  
Поет тихонько мать:*

у музичком току. Сложеније међусобно садејство значења, визуелизација њихања/љуљања, као синонима за успављивање детета, препознаје се кроз стратешке гестове на пољу ритма и мелодије, односно кроз доминацију контраритма у пратњи (Пример 1а) и/или сегменте у којима се мелодијска линија креће налик клатну (Пример 1б), стварајући потпунију међуигру изражајних чинова:

Пример 1а – С. Прокофјев, ораторијум *На сџражи свеџа – Усџаванка* (т. 18–21)

18

ри ет ме сяц в об ла ках. По

T VII<sub>b</sub><sup>4</sup> D VI

Пример 1б – С. Прокофјев, ораторијум *На сџражи свеџа – Усџаванка* (т. 22–25)

22

ра ло жить ся спать. Ди - тя ка - ча - я на ру - ках, по

F: VII<sub>b</sub><sup>4</sup> S<sup>4</sup> II<sup>2</sup> VI<sub>v</sub><sup>6</sup> VII<sub>b</sub><sup>4</sup> T

Када се у даљем тексту помињу људи и ласте који су *давно засџали*, „клизање” у свет несвесног у музичком току поверен је превасходно хармонској компоненти, са карактеристичним понирањем наниже, ка тамнијем тембру. У питању је колористички ефекат, маркирана промена у хармонском току која, без нарушавања смирене атмосфере и било какве драматизације, добија реторичку улогу и служи да потцрта феномен преласка из јаве у стање сна (Пример 2):



Успаванка из циклуса *Песме наших дана* оп. 76, бр. 7 посвећена је отаџбини којој се аутор обраћа као својој кћери. Она може мирно да заспи, јер су опасност и страхоте рата иза ње:

*Сјавај бебо моја, сјавај, моја кћери.  
Победили смо и хладноћу и ноћ.  
Неће нам непријатељ одузети радост.  
Бајушки, бају, бају, бају<sup>10</sup>.*

Преознајемо основне стилске гестове на пољу темпа (*Larghetto*), динамике (*pp*), дурског основног тоналитета (Ге-дур), развијене водеће мелодијске линије уједначеног ритма и без изражене акцентуације, као и карактеристично ритмичко-мелодијско кретање – синкопирани ритам у уводним тактовима, а потом уједначени осмински покрет са константном променом смера кретања у пратећем унутрашњем гласу деонице клавира, као метафоричко означавање телесног геста љуљушкања (Пример 4а, б):

Пример 4 – Прокофјев, *Песме наших дана* оп. 76, бр. 7 – Успаванка (т. 1–12)

Chord symbols: G: T VI<sup>7</sup> T<sup>6</sup> VI<sup>7</sup> T VI -VII<sup>b</sup><sub>5</sub> III (h: VII<sup>4</sup><sub>3</sub> t)

Measure numbers: 7, 13

Boxed chord symbol: gis: [t s] II<sup>4</sup>, t

У даљем току строфе (од т. 9) уследиће изненадни тонални преокрет према поларно удаљеном цис-молу, који се затим преусмерава ка молској фригијској области, тачније гис-молу, а убрзо потом и ха-молу.

<sup>10</sup> *Сии моя крошка, сии, моя дочь.  
Мы победили и холод и ночь.  
Враи не оинимей радость твою.  
Баюшки, баю, баю, баю.*



Хармонском нестабилношћу и тамнијом молском бојом композитор експлицитно потцртава речи *хладноћа, ноћ, нейријашељ*. Ипак, с обзиром на то да се о недаћама рата говори у прошлом времену, приметитћемо да се владајућа спокојна атмосфера не нарушава у великој мери, а која ће се убрзо поновно и успоставити повратком на иницијални тематски материјал. Излажење из уобичајеног стилског оквира успаванке догађа се у четвртој строфи (одсек *ц*) у којој текући дискурс изненада скреће ка жанру марша, свечаног, химничког крактера. Темпо се благо убрзава, ритмичка окосница постаје оштра, са додатно назначеним акцентима и стакато артикулацијом, уз преовладавање симултане, акордски организоване фактуре, којом клавирска пратња добија улогу хора. На основу таквих квалитета је свакако постигнут маркирани ток догађаја у музичком току, као облик стратешког, реторичког геста. Контрасност изостаје једино на пољу динамике. Овакав вид гестуралног тропирања свакако је диктиран литерарном подлогом, али и друштвеним приликама тог времена. Циклус *Песме наших дана* настаје по повратку Прокофјева из емиграције, у тзв. „совјетском периоду”, када његову музику одликују лирске тенденције, тиха равнодушност и готово романтичарско расположење. Строфа је посвећена величању човека који стоји на челу државе – Стаљину, те овакво решење композитора нимало не чуди (Пример 5):

*Иза зидина Кремља је човек:  
цео свеј та познаје и воли.  
Ваша радост и срећа долази од њега.  
Стаљин је његово велико име<sup>11</sup>.*

Пример 5 – Прокофјев, *Песме наших дана оп. 76*, бр. 7 – Успаванка (т. 61–64)

61 *p ben ritmato*

Есть че. ло. век за ете. на - ми Крем. лян. : знь. ет и лю. бат е - го вел зем. ли.

C: T D<sup>2</sup> T<sup>6</sup><sub>4</sub> -<II<sup>4</sup><sub>3</sub> T -<II<sup>4</sup><sub>3</sub> S<sup>7</sup> H<sup>7</sup> -----

<sup>11</sup> *Есть человек за стенами Кремля:  
знаешь и любишь его вся земля.  
Радость и счастье твоё от него.  
Сталин великое имя его.*

Величање и одавање почастии владару свакако представља друштвену конвенцију тога времена. На пољу значења из оваквог креативног споја, необичне синтезе дистинктивних гестова свакако је постигнут својеврстан допринос експресивном значењу.

Шостаковичева успаванка из циклуса *Из јеврејске народне поезије* оп. 79, бр. 3, користи препознатљиве ритмичке обрасце уклопљене у уобичајен умерен темпо (*Andante*) и тиху динамику. У највећем делу композиције заступљен је контраритам у пратњи, обезбеђујући метафорични конвенционални гест њихања. Када се у тексту појави стих *љуљајући колевку* таласасто кретање у мелодијској линији солисте додатно оживљава дате речи у визуелном/моторичном смеру (т. 25–26, 28–29). Ипак, најпре по избору молског тонског рода, композитор одступа од, може се рећи, конвенционалог полазног дурског тоналног оквира, а који је свакако и овог пута проистекао из литерарне подлоге:

*Сине мој најлепши на свету,  
Сјавај, али ја нећу сјаваши.  
Твој отац је заробљен у Сибиру,  
цар га држи у зашвору,  
Сјавај, лу, лу, лу*<sup>12</sup>.

Изузев појединих светлих тренутака, Шостаковичева успаванка далеко је од очекиване спокојне. Тескоба и неизвесност заробљеништва којом је мајка оптерећена док успављује дете, исијава из вешто осмишљеног гестуралног тропирања. Једноличан синкопирани ритам пратње обезбеђује мирну, релативно статичну површину. Над њом се развија мелодија невеликог опсега, у којој доминира секундни силазни покрет, у артикулацији додатно потцртан честим кратким луковима који повезују парове тонова, недвосмислено указујући на певани стил и конвенционални гест жалосног уздаха, који као вишевековно значајан експресивни гест, очекивани спокој претвара у изразити неспокој. Исто тако, снажна експресивност водеће мелодијске линије постигнута је и необичном лествичном грађом у којој се стапају елементи фригијске лествице и лидијског елемента. Оваквим тропирањем контрастних гестова композитор ствара тесну повезаност текста и музике и ствара виши ниво експресивног значења (Пример 6, т. 45–49):

---

12 *My son who is the most beautiful in the world  
Sleep, but I'm not sleeping.  
Your father is in chains in Siberia,  
The Tsar holds him in prison,  
Sleep, lu, lu, lu.*

Напомена: текст на оригиналном, руском језику није доступан на интернету ни у самосталном поетском виду, ни у нотним издањима.

## Пример 6 – Шостакович, Песме наших дана оп. 79, бр. 3 (т. 45–56)

45

schwar - zer als die Nacht, laßt mich nicht ruhn! Schla - fe,

(as:Ds )

VII<sub>b</sub> VII<sub>b</sub> VII<sub>b</sub> VII<sub>b</sub>

c: t D t D t D t D t DS<sup>2</sup> VI DF<sup>2</sup>

51

Schön - ster, schla - fe, Söhn - - - - - chen, schla - fe, nun, ja,

rit. p a tempo

DF VI s<sup>6</sup><sub>5</sub> VI<sup>7</sup> c: s<sup>7</sup> k<sup>6</sup><sub>4</sub>

57

as: Ds ----- VI s<sup>6</sup><sub>5</sub> ----- VI<sup>7</sup> c: s<sup>7</sup> k<sup>6</sup><sub>4</sub> -----

Осврнућемо се и на већ препознат стратешки тип геста поверен преваходно хармонској компоненти, а који кроз маркирање музичког тока реферира на промену стања свести, „падање” у сан (Пример 6, т. 50–54). Наиме, у завршници композиције, приликом понављања речи „Спавај”, примећујемо целостепено силазно кретање у басу од тонике основног це-мола до тона *фес*, које са собом доноси и тоналну нестабилност, уз акцентовање веза хроматско терцних акорада, протумачених кроз захватање ас-мола. Кретање у смеру необично проширене субдоминантне сфере, можемо повезати са двоструким метафоричким значењем – нестварним светом снова, који уједно представља и бег из тешке и мучне реалности.

Из досадашњих примера можемо констатовати да повезивање кључних речи и делова текста са деловањем у музичком току, представља веома делотворну полазну тачку у лоцирању експресивних чинова блиских жанру успаванке. Закључујемо да се већ на малом аналитичком узорку могу препознати одређене језички сродне радње, које се намећу као стилски типови и конвенције у тумачењу музичких компоненти. Као гравитациона поља препознају се релативна тонална и регистарска стабилност, организација пратње у контра-ритму, мање-више развије-

на, распевана, метрички једноставна мелодијска линија. Као други истакнути елемент издваја се поље хармоније, преузимајући водећу улогу у акцентуацији момената који алудирају на промену стања свести из будног у свет снова или говори о непостојећим бићима или појавама.

Инструменталне композиције под насловом *Успаванка* можемо сврстати у другу групу херменеутичких прозора. Иако недвосмислене у жанровном смислу, наслов оваквих композиција представља алузије не само на друге композиције или књижевно дело, већ су, као што смо могли да закључимо из претходних примера, повезане са визуелном сликом успављивања, односно гестуралном радњом.

Шостаковичева *Успаванка* из *Треће балетске свите* према одређеним симболичким јединицама радње, недвосмислено се уклапа у стандардне оквире жанра – *riano* динамика, ознака темпа *Мирно* (*Спокојно*), дурски тоналитет, тонална стабилност, разложена, таласаста пратња уједначеног ритма, стабилан регистар, распевана нежна водећа мелодија са повременим мелодијским кретањем налик клатну. Средишњи одсек (т. 35–40) остаје спокојан, али у споријем темпу и хармонски развијенији, уз повремене покретљивије пасаже у водећој мелодији. Хармонски ток прожет је управо силазним хроматским терцним акордским везама (т. 24–25, 28–29, 31–32, 36–37), као и тоналним односима (Ас–Е; Ха–Ге; Це–Ас) који су препознати као конвенционални маркирани знакови у означавању „понирања”, радо коришћеног хармонског геста повезаног са тренутком достизања сна, односно преласка из јаве у несвесно стање сна.

С друге стране, Хачатуријан се у својој минијатури из балетске свите *Гајана* окреће нешто другачијем звуку у дочаравању музичог значења успаванке. На подлози уобичајених гравитационих поља – темпа, динамике, тонског рода, организације ритма, музика балета је у великој мери прожета јерменским фолклором, те и сама успаванка одише архаичним призвуком. Често понављање иницијалног мелодијског мотива, тонични педал којим је прожет већи део композиције не само у деоници баса, већ и у унутрашњем гласу у ритмизованом виду, звучност модалних, тачније еолске и дорске лествице, а потом и комбиновање елемената дура, молдура, оријенталног фригијског дура и миксолодијске каденце (т. 33–62), које пренесене у хармонски ток доприносе необичним хармонским везама и стварају асоцијације на далеку прошлост и оријентални призвук, лако уклопљив у жанр успаванке, њен свет нестварног, фантастичног, бајковитог (Пример 7):

## Пример 7 – Хачатуријан, балетска свита Гајана, Успаванка (т. 10–22)

Andante ( $\text{♩} = 133$ )

*p dolce*

5

*mf*

To be played second time

10

*p*

*p molto espress.*

*p*

*S*<sup>6</sup>

d: t

15

*p*

*t*<sup>2</sup> *S*<sup>6</sup> t *S*<sup>6</sup> III<sup>6</sup> VII<sup>III</sup><sup>4</sup><sub>3</sub>

19

III<sup>6</sup> s S t<sup>6</sup> S t<sup>6</sup>

Наредне, последње две изабране композиције Прокофјева не садрже експлицитну (насловну) повезаност са жанром успаванке. Обе носе неодређен наслов *Прича* и саставни су део циклуса *Четири комада за клавир* оп. 3, бр. 3 и *Приче старе баке*, оп. 31, бр. 4. Међутим, кроз конкретизацију хармонских, ритмичких и мелодијских стратегија, могу се препознати карактеристични експресивни чинови који делују као носиоци жанра успаванке. Одређене структурне поступке препознајемо као типичне јединице радње. Трећу врсту херменеутичких прозора, *сирукшурне шроје*, препознајемо као значења, али и као начин

разумевања музичког тумачења. *Прича* из оп. 3 по својим квалитетима показује евидентну блискост са жанром успаванке. Стилски гестови и овог пута подразумевају стабилан тонални центар и метар, уједначен ритам, пиано динамику, честа понављања, без већих контраста и гра-дација у музичком току, умерен темпо, који у заједничком садејству имају већ препознату улогу „гравитационих”, упоришних тачака. Опонашање телесног геста љуљушкања и овог пута доминира у ритмичкој организацији пратње, као и у иницијалном мотиву. Слојевита организа-ција фактуре ствара врло упечатљиву целокупну звучност, али која остаје у оквирима спокојне атмосфере. Преовлађујућа чиста дијатоника примећује се у водећој мелодији и деоници баса. Међутим, с обзиром на њихово релативно независно хармонско кретање, у заједничкој звучности доминира (дијатонска) дисонантност. Поред два оквирна гласа, водећој мелодији опонира и пратећа мелодија у унутрашњем гласу, чије хроматизовано кретање додатно „помућује” функционалну јасноћу у заједничкој звучној слици. Овакав стратешки гест можемо подвести под дијалогски, у којем кроз преплитање донекле међусобно слободних де-оница, као опозиционих идеја, композитор постиже ефекат својеврсног балансирања између јаве и сна (Пример 8):

Пример 8 – Прокофјев оп. 3, бр. 1 (т. 5–8)

The musical score for Example 8 consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a complex harmonic structure with various chords and a melodic line. The lower staff is also in bass clef and contains a bass line with chords. Roman numerals are provided below both staves to indicate the harmonic structure. The upper staff has Roman numerals: C: T III S D VI VII VI-VII<sub>II</sub> VII VI-VII<sub>II</sub> VII VII T VI VI. The lower staff has Roman numerals: C: II VI II VI II VI II VI II D<sup>9</sup> T (b) D D.

У репризном одсеку степен дисонантности расте, те можемо по-вући аналогију са све већим степеном приближавања уснулом стању.

Исто тако, ни у овој композицији не изостаје карактеристичан ефекат понирања, хармонски гест који смо повезали са тренутком про-мене свести од будног ка сањарском, оличен силазним (терцним) покре-том ка тамнијем тембру. Изненадне промене на хармонском пољу, ос-нажене хроматиком постижу изразито семиотичко значење стварајући високо маркирани музички догађај, који свакако имплицира наративни квалитет реторичког геста (Пример 9):

## Пример 9 – Прокофјев оп. 3, бр. 1 (т. 16–18)

41

C: VI<sup>7</sup> S<sup>6</sup> D<sup>7</sup> T<sup>7</sup> S<sup>7</sup> VII D<sub>vi</sub><sup>7</sup> VI DP<sup>7</sup> 6 P D<sup>14</sup> 6/5 >SM<sub>n</sub> II T<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> 4 D<sup>7</sup>

Минијатура из циклуса *Приче старе баке* бр. 4, налик Хачатуријановој успаванки, архаичног је призвука и кроз два контрастна одсека могу се уочити стилски типови и стратешки гестови блиски жанру успаванке. Први одсек (т. 1–21) тече у спором *Sostenuto* темпу на широким хармонским површинама. Иако је основни тоналитет молски (ха-мол), преовлађују дурски акорди који у основи следе конвенцију силазног терцног хода са ефектом полагањем тоњења, клизања у стање сна. Уз мирну, ритмички једноставну, распевану (*cantabile*) мелодију у највишем гласу, постигнут је ефекат темпоралног успоравања (Пример 10):

## Пример 10 – Прокофјев, оп. 31, бр. 4 (т. 1–8)

h: t °VII t VI VII<sup>b</sup> D(III)<sup>6</sup> VI ~VII<sup>b</sup> (C: D<sup>9</sup>) C: D

Архаичном призвуку доприноси и модална каденца којом одсек завршава. Насупрот томе, други одсек (т. 22–58) је покретљивији, пратња се премешта у виши регистарски простор и саздана је на принципу остината. Може се протумачити да на овај начин композитор одваја два света – реални и свет снова. Водећа мелодија, сада у доњем гласу, иако у дужим нотним вредностима достиже већи степен динамичности коме понајвише доприноси истицање дисонантних скокова у размаку велике

септима и ноне који се затим попуњавају у супротном смеру, делимично хроматизованим лествичним ходом. Хармонску потпору пратње у широким потезима и овог пута чини терцно силазно кретање, уз повремену звучност прекомерног акорда, стварајући семантички маркиране сегменте са снажним реторичким значењем, које залази у свет фантастичног и нестварног (Пример 11):

Пример 11 – Прокофјев, оп. 31, бр. 4 (т. 22–33)

**Pochissimo più animato**

22 *senza agitazione* *un poco cresc.* *p*

26 7 7 VI II + VI

30 *cresc.* *f* *f* *f* VI

e: t <sm +IIIII DD VI

## РЕЗИМЕ

Аналитички фокус у раду усмерен је на одређене појединачне импулсе, јединице радње које се препознају као компетентни знакови музичког значења за дати ритуализовани жанр успаванке. Иако невелики, аналитички узорак садржи релативно широк распон категорија – од композиција које се ослањају, односно прате траг вербалног текста, и, самим тим, остварују директну повезаност музичког и ванмузичког значења, до оних где се конекција препознаје кроз одређене метафоричне експресивне чинове. Препознајући стилске типове са устаљеним значењем, констатујемо да су научени културни гестови повезани са аналогним музичким гестовима и да су значења које смо окарактерисали као кључна за жанр успаванке довољно одређена и врло упоредива са интерпретацијама књижевних текстова и културних пракси, које



композитори примењују кроз флексибилан интерпретативни оквир (стратешке гестове), а препознатљиви атрибути излазе из оквира једне, одређене епохе. Самим тим, можемо закључити да жанр успаванке достиже размере топике.

Пратећи Крејмерову категоризацију херменеутичких прозора, препознати експресивни чинови смештени су у оквиру семиотичких значења према методологији Р. Хатена, која доследно везује експресивне интерпретације за структурне карактеристике. Лоцирање конвенционално кодираних експресивних стања и процеса, објашњавање релативне спецификације њиховог значења доприноси кохерентности значења у дати стилски оквир.

Водећа својства жанра успаванке, односно њена „гравитациона” поља најпре се огледају у темпу и динамици, као и стабилном тоналном центру, те се могу окарактерисати као констативи. Иницијални тематски материјал без изузетка тече у *piano* или *pianissimo* динамици, док је темпо лаган до умерен, са различитим нијансирањима у ознакама: *Adagio*, *Larghetto*, *Sostenuto*, *Andante*, *Спокойно*, као и додатним ознакама израза као што су *cantabile* и *dolce*. Преовладава дурски тонски род.

На нивоу стратешких гестова као конвенционалних енергетских обликовања кроз време, издвајају се два кључна, међусобно контрастирајућа геста. Њихов ниво је перформативни, они су носиоци експресивног значења:

- Синкопирани, контра-ритмички образац пратње који се константно понавља, мелодијски уклопљен у мање-више једнолично кретање налик клатну, носи снажан програмски подтекст – с једне стране обезбеђује адекватну уједначену, инертну атмосферу, док с друге представља директно мапирање телесног искуства на област звука кроз метафоричко повезивање са моторичном радњом љуљушкања, као саставног дела успављивања. Овај гест стога добија ниво својеврсног шаблона, те спада у немаркирани знак, апстрактни показни гест. Под још један стратешки облик истог гестуалног типа можемо подвести и примере који подразумевају архаичне музичке представе – остинато фигуре и широко постављене хармонске површине које, такође, сврставамо у немаркирани, али веома експресиван знак на пољу музичког стила успаванке, с обзиром на снажан ефекат темпоралног успоравања изазваног реферирањем на давну прошлост. Проток времена управо у стању сна постаје маргиналан.

- Супротно њему, снажно је маркиран други водећи гест, у којем главну улогу преузима хармонска компонента. Иако у већини случајева не доприноси нарушавању владајуће мирне и спокојне атмосфере, ствара опозициону дистинкцију и са њом пораст значења. С обзиром на његову ређу дистрибуцију, често у виду изненадне промене и, самим тим, скретања музичког дискурса, снажна наративна улога добија тежину реторичког геста – ожи-

вљава драмску путању дела и најчешће се повезује са психолошко-биолошким феноменима – моментом преласка из јаве у сан, као и нестварним и апстрактним светом снова.

Освртућемо се и на појаву тропирања гестова, која је примећена у соло песмама, а у којима влада снажна повезаност литерарног и музичког садржаја. Док се у Прокофјевљевој соло-песми, у једној строфи посвећеној величању вође, водећа жанровска одређења успаванке заправо напуштају и преусмеравају ка химни, без актуелног мешања контрастних гестова, у Шостаковичевој композицији присутна је јукстапозиција двају топика у правом смислу, постижући својеврстан раст значења кроз спој спокојног моторичног геста успаванке и тешког, ламентозног геста уздаха, који метафорично прати ванмузички садржај, постижући наизглед неспојиву опозицију спољашње смирености и душевног неспокоја.

Универзални семиотички механизми, препознати као стожери у стварању и тумачењу значења, доприносе да жанр успаванке достиже ниво засебног, препознатљивог музичког стила који прелази ограничења једне епохе. И управо их можемо доживети на начин Шлајермахеровог (Friedrich Schleiermacher) и Дилтајевог (Wilhelm Dilthey) тумачења текста, о коме говори Карл Далхаус (Carl Dahlhaus) у делу *Темељи музичке историје (Foundations of Music History)* – као ‚исечке живота‘ (*Lebensmoment*) који се посматрају као делови веће целине (*Lebenszusammenhang*), односно у смислу ширег контекста из којег су ти ‚делићи живота‘ потекли и у оквиру којих служе својим засебним функцијама (Далхаус 1983: 80). Сложена и непосредна значења директно су мотивисана физичком радњом, људским покретима и самим тим сежу изван границе партитуре да „отелотворе замршено обликовање и карактер покрета који имају директан биолошки и друштвени значај за људска бића” (Хатен 2004: 94). Самим тим, метода која подразумева илустрацију међузависности херменеутике и структурализма показала се као веома сврсисходна како би се у оквиру релативно малог аналитичког узорка приказао висок степен симиларитета у начину обликовања музичког материјала. С друге стране, на темељу заједничког основног семиотичког модела сваки композитор на особит начин уноси лирски истанчане, емотивне нијансе које упућују на конвенционалне одлике успаванке. Оваква *игра уметника*, која се *погешава* док се игра, никада се „не понавља понављајући се, а истовремено не пориче правила игре [...] Правила се стварају унутар њене битне отворености [...] као својеврсна покретна граница” (Аћин 1975: 10–11). Способност композитора управо се огледа у „јединственим начинима које проналазе како би манипулисали конвенционалним елементима музичког стила и постигли индивидуалност у својим гестовима” (Хатен 2004: 134).

## Литература

- Аћин 1975: Ј. Аћин, *Изазов херменеутике*, Београд: ДОБ.
- Беланчић 1991: М. Belančić, *Strategije tumačenja: Rikerovo shvatanje hermeneutike*, Novi Sad: Svetovi.
- Далхаус 1983: С. Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Јовановић 2012: Г. Јовановић, *Интерпретативни светови психологије*, Београд: Плато books.
- Крејмер 1946: L. Kramer, *Music as Cultural Practice*, California: University of California Press.
- Младеновски 2019: Ј. Младеновски, Успаванка као оличење спокоја и нежности у уметничкој музици за децу, у: Б. Мандић, Ј. Атанасијевић (уред.), *Српски језик, књижевност, уметност, књ. III, Рођење у музици*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 145–156.
- Музичка енциклопедија 1977: *Muzička enciklopedija, sv. 3*, Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod.
- Потерјахин-Антоновић 2018: Т. Потерјахин-Антоновић, Успаванке, *Књижевни часопис Омаја* (осн. 2007) – рубрика *Омајин вајати*. <<http://www.omaja.rs/omajin-vajat/uspavanke>>. 15.10. 2018.
- Сан, *Encyclopedia Britannica*. <<https://www.britannica.com/science/sleep>>. 17. 9. 2018.
- Трејтлер 1997: L. Treitler, Language and the Interpretation of Music, in: J Robinson (ed.), *Music and Meaning*, London: Cornell University Press, 23–56.
- Хатен 1994: R. S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press.
- Хатен 2004: R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press.
- Хатен 2005: R. S. Hatten, Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture, у: М. Barbo (ured.), *Muzikološki zbornik, zv. XXXI, vol. 1*, Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 5–30.
- Црњански 2010: Н. Црњански, Од геста до значења у музици: кроки теорије о музичком гесту, Нови Сад: *Зборник Мајнице Српске за сценске уметности и музику*, бр. 43, Нови Сад, 23–32.

**Jelena M. Mladenovski / THE SIGNIFICANCE OF MUSICAL GESTURE IN THE LULLABY GENRE: according to the semiotic approach to the musical meaning of R. Hatten**

The lullaby, as an established cultural practice and reproduction of culture in all nations, has also been used as a musical genre since the era of romanticism. Many composers of the 19th and 20th centuries, who were encouraged by children, included the theme of lullabies in their work as an inevitable source of inspiration. Given that it goes beyond the framework of one era, the lullaby genre builds a separate musical style, in which certain formal-expressive strategies can be recognized on an appropriate generalized level.

The primary task in the paper will be precisely the identification of the modalities of musical meanings that are shown to be close in the miniatures called Lullaby, as well

as in the pieces with the vaguer name Story. Recognized strategies will be categorized according to Robert Hatten's semiotic approach to musical meaning, with an emphasis on the concept of musical gesture, which will therefore form the starting and basic analytical method.

The correlation between the two opposing fields - musical structure and musical expression, which Hatten puts in the central place, implies, therefore, an illustration of the interdependence of hermeneutics and structuralism. Such a dual method proved to be very useful in order to show a high degree of similarity in the way of shaping thematically related musical material within a relatively small analytical sample.

**Keywords:** lullaby, musical style, gesture, expressive act, hermeneutic window

*Примљен: 4. октобра 2022.*

*Прихваћен за штампу октобра 2022.*