

## Срђан Тепарић

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, Србија  
teparic@fmu.bg.ac.rs

### Два аспетка проучавања значења на предмету анализа музичких стилова

#### Сажетак

Проучавање стила већ по себи указује на проучавање значења. Два су основна приступа стилској анализи. Један је општи и универзалан, везан за било коју епоху и заснован на проучавању појединачних стилских црта и њиховом међудејству. Други је посебни и подразумева комбиновање стилске анализе са семиотичким, гестуралним, топичким, интертекстуалним и разним другим теоријама. Циљ рада је да се објасне два приступа проучавања музичког стила заснованим на некој врсти обједињеног структуралног и контекстуалног аналитичког метода. На такав начин, дошли бисмо до два могућа метода анализе музичког стила који би могли да буду примењиви у педагошкој пракси. Објашњењем базичних основа опште стилске анализе била би олакшана практична примена овог метода у настави и у односу на било који стилски период. Једина могућа последица проучавања аспеката значења у анализи музичког стила била би практична њена примена и стварање потенцијала за неограничени број могућих тумачења која би ипак, била заснована на чврсто постављеном методу који би могуће било користити и у настави на музичким академијама.

**Кључне речи:** музички стил, општи и посебни приступ, стилема, стилски комплекс, стилска формација

#### Увод

Природа сваке стилске анализе указује на то да је она истовремено везана за значење и његово тумачење. Предмет Анализа музичких стилова на трећој и четвртој години основних академских студија Факултета музичке уметности у Београду, логично је усмерен ка тумачењу феномена стила и значењских конотација музике од барока до постмодернизма. Када је у питању педагошка пракса музичке стилске анализе, овом феномену могли бисмо да приступимо на два начина. Први је општи и заснован је на правилима која су у литератури већ детерминисани. У питању је већ стандардна методологија која је у књижевној теорији заснована на проучавању појединачних стилских црта које удружене граде стилске комплексе и стилске формације. Што се музичке стилске анализе тиче, уобичајено је проучавање појединачних музичких параметара који се комбинују на различите начине. Други вид проучавања музичког стила бисмо могли да назовемо

посебним и тиче се испитивања који би се бавили партикуларним стилским феноменима. Умногome је везан за новије семиотичке, наративне, топичке или сличне теорије. Када је проучавање стила у питању, већ на нивоу терминологије, највише контроверзи изазива чињеница да овим појмом можемо да се бавимо и онда када је деловање појединца у питању, док с друге стране, стил истовремено може да буде везан за усмереност читаве једне цивилизације! Самим тим, поставља се питање како је уопште могуће стил сматрати валидним научним термином. У овом раду биће показано да је овај феномен ипак могуће посматрати као појаву која се у свим видовима свог приказивања исказује као јединствен. Опште теорије нуде нека од универзалних објашњења пројављивања стила у музици, док посебне теорије, усмеравајући се на појединачне феномене, доносе дубинске увиде.

### Општи приступ анализи музичког стила

Свака стилска анализа општег типа у себи носи идентичан методолошки проблем, а он је заснован на чињеници да историјске епохе у себи садрже мноштво различитих, често потпуно опречних тенденција које апсурдно, у међусобном садејству граде стилско јединство. О томе је говорио и Далхаус (Carl Dahlhaus) на следећи начин: „Кључна потешкоћа у дефинисању стила очигледно лежи у бескомпромисном помирењу контрадикција које би чак и кроз скуп стилских карактеристика требало да га чине самосадржајним и суштински разумљивим. Ми, пак, детерминишемо стил поредећи га са другим стиловима и истичемо особине које се разликују као његове дефинишуће карактеристике” (Dahlhaus, 1999: 14). И заиста, бавећи се анализом, у дефинисању карактеристичних стилских црта аналитичар је заправо принуђен да све време прави разноврсна поређења, како елемената стила у самом делу, тако и различитих особина стила које се за поређење намећу у најразличитијим стилским контекстима. Други методолошки проблем тиче се чињеница да стил обухвата широк дијапазон од индивидуалног до стила цивилизације. Методолошка збрка која би могла да произиђе из овакве чињенице решена је тако што бисмо стил једноставно могли да сматрамо *егземплификацијом* (*Exemplification*). У питању је појам америчког филозофа Нелсона Гудмана (Nelson Goodman) чију бисмо суштину могли да сведемо на формулу: „егземплификација је поседовање плус референца” (Goodman, 1976: 53). Другим речима, одређени уметнички објекат поседује у себи тачно онолико елемената стила који су довољни да га стилски идентификују. Револуционарност овако једноставне формуле огледа се у чињеници да се стил више не посматра од аутора или епохе према делу, већ обрнуто, од дела према аутору или епохи. У том смислу, све што о стилу можемо да кажемо, егземплификовано је у самом делу.

У књизи *Вогич за стилску анализу (Guidelines for Style Analysis)* аутор Јан Лару (Jan LaRue) говори о четири комбинујућа елемента музичке стилске анализе – звуку, хармонији, мелодији и ритму. Унутар музичког дела они стварају тзв. *расѿ* (*Growth*), како овај аутор назива било коју комбинацију ових елемената. Најмање и дистинктивне чиниоце стила, елементе који се често понављају и који се као такви издвајају називају се стилским цртама. Стилска анализа често полази од својеврсног списка оваквих елемената. Овај аутор такође, даје и најшире оквире за стилску анализу која би требало да се одвија по фазама. Прву фаза чини *позадина* (*Background*), а тиче се постављања анализираног примера или низа примера у одређени контекст. Други се тиче *посматрања* (*Observation*) и у овој фази заправо, долази до анализе комбинујућих елемената. И најзад, последња фаза или *оцењивање* (*Evaluation*), тичала би се стилске дијагнозе и свега онога што би могло да говори о последичним чињеницама везаним за стил (LaRue, 1992: 3). Настава на предмету Анализа музичких стилова је у најширем смислу везана за овакав вид методологије, док је у ужем смислу оријентисана на три веома битне стилске категорије: стилску црту, стилски комплекс и стилску формацију.

*Силска црта* или *стилска црта*, је најужа стилска категорија. У питању је појам Мишела (Мајкла) Рифатера (Michel Micheale Riffaterre) оснивача структуралне стилистике који га назива и стилистичким инструментаријумом. Према овом аутору, контекст је тај у коме се препознаје необично, стилски наглашено место. Битна особина стилеме је што омогућава разликовно/дистинктивно својство које изражајно писање одваја од неизражајног, које стилски неутрално разликује од стилски обележеног. На такав начин писац читаоцима даје могућност стилске идентификације „која је једнако вриједна за неограничен број адресаната” (Riffaterre, 1989: 526). Осим што имају уобичајену функцију у језичкој структури, стилске црте имају и додатну функцију преносиоца информације о стилу: „под стилемом подразумевам јединицу ојачане изражајности која неки сегменат текста сразине пуке информације/извештајности диже до разине изражајне сугестивности” (Прањић, 1998). Из наведеног произилази да нису сви елементи музике стилске црте, већ само они нарочито подвучени. Да бисмо појаснили ову чињеницу, узмемо за пример типове фактуре кроз различите стилове. Што се барокне епохе тиче, фактура од три слоја – басо континуо, средњи глас и мелодијски глас, стилска је црта ове епохе. У овој епохи је могућа и хомофонија и полифонија, баш као и у класицизму, у коме је наравно, много чешћа употреба хомофоне, него полифоне фактуре. У другој половини 18. века долази до изостављања басо континуа, док је стилска црта хомофона фактура у којој постоји апсолутна зависност између пратње и мелодијског гласа наглашена у том смислу што мелодија разлаже вертикалу. Међутим, у периоду високог класицизма, долази до појаве такозване симфонизације, па тако у оквиру хомофоне фактуре свака од деоница гудачког квартета на

пример добија извесни степен аутономије, док је врхунац оваквог поступка употреба полифоније. Стилска црта је и та да у композицијама високог класицизма полифона фактура често не опстаје дуго и да се комбинује са хомофоном, осим у ретким случајевима какав је рецимо гудачки квартет *Велика фуја* (*Grosse Fuge*) оп. 133 Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven). Особина стилске црте која се издваја по учесталости понављања у оквиру једне епохе везује се за било које обележје, па тако рецимо фригијски обрт свакако представља стилску црту барока, док рецимо, у случају када се појави у романтизму, можемо да говоримо о указивању на ову епоху или говоримо о некој врсти архаизације музичког језика. Појава овог хармонског обрта у неокласицизму такође има своју улогу, јер више не говори само о указивању на одређену врсту садржаја или атмосфере као у романтизму, већ је реч о директном средству језичко-стилске ресемантизације, односно, уклапања овог хармонског средства у „неотоналну” граматику. Све су ово средства која омогућавају сортирање листе стилских црта у одређене стилске одељке, односно, стилске комплексе или стилске формације. Стилски комплекс је неисторијска категорија стила, „виша стилска јединица” (Шкреб, 1964: 139) од стилске црте. Описујући књижевне жанрове у српском романтизму, Миодраг Поповић говори о „синтетисању неких стилских особености које су се већ раније испојиле у српској књижености (...)” (Поповић, 1970: 512). Овакве стилске особености у оквиру стилске формације романтизма Поповић назива стилским комплексима. Осим што је настао из потребе да се дефинишу специфична обележја стилских формација, овај појам свој настапак дугује и методолошкој грешци која се јавља у оним случајевима када се стилска црта идентификује са стилском целином вишег реда – стилским комплексом. Узмимо за пример монодијски стил раног барока. Стилска монодија, поседује више стилских и значењских конотација од оних који су везани само за тип фактуре. Због тога бисмо монодијски стил могли да назовемо и стилским комплексом, под којим се подразумева мноштво других стилских црта, као што су типови речитатива, специфичности хармонског језика које произилазе из сусрета модалности и дур-мол тоналитета итд. Идући још даље од овога, стилски комплекс монодијског стила указује и на разнолике естетске конотације које би се тицале теорије афеката и потребе повезивања музике и текста кроз коришћење фигура. Што се барокне епохетиче, стилски комплекси могли би да буду одређени доминантним жанром (рецимо, концертантни стил, бел канто, ораторијумски стил). Као неисторијска категорија, стилски комплекс понекад може да буде поистовешћен и са одређеним правцем (осећајни стил или галантни стил). У зависности од доминантне естетике једне епохе, везује се и за садржај (драма и лирика у класицизму, драма, лирика, пасторала, игра, религија или трансценденција, фантазија и сл. у романтизму). Стилски комплекси могу да буду универзални у том смислу што могу да се појаве у свим епохама или у неколико

различитих епоха. Најбољи такав пример је пасторала која се у различитим епохама исказује у различитим видовима, или бел канто као израз италијанског националног стила који се у опери јавља од барока до данашњег дана. За што прецизније одређење стила у педагошкој пракси, од велике помоћи је појам стилске формације.

Стилска формација је је назив за категорију стила која у највећој мери одражава доминантне токове једне епохе. Модел стилске формације образује се кроз скуп карактеристичних стилских црта (стилема) заједничких низу дела. Коришћење појма је нарочито сврсисходно у контексту стилских епоха које се исказују у мноштву својих различитих облика, какав је рецимо модернизам. За разлику од појма епохе која обухвата различите манифестације стила у које спадају и преламања на њиховој размеђи, односно, „граничне зоне” (Гостушки, 1968: 29), стилске формације подразумевају репрезентативне форме стила. У том смислу, стилска формација није историјска категорија стила попут епохе или периода, већ бисмо могли да је назовемо неисторијском. Појам стилска формација дефинисао је хрватски лингвиста Александар Флакер, управо да би олакшао тумачење модерне књижевности коју одређује као полиморфну. У том смислу, он наводи и разлику појма стилска формација од појмова групације и периода: „Међутим, не бисмо смели да заборавимо да за нас појмови стилске групације и периода, односно стилске формације не могу бити истоветни. Када бисмо градили периоде или епохе само на једној стилској групацији или стилској формацији – негирали бисмо дијалектику књижевне еволуције. Стилска формација мора бити изграђена на стилском заједништву низа сродних дела, док књижевна епоха само може бити грађена на таквом заједништву, али увек уз услов да се у њој исказују како појаве дотрајалих стилских формација тако и антиципације нових формација и узимају у обзир опозиција доминантној стилској формацији” (Флакер, 2011: 111). Овај појам је нарочито битан за тумачење неостилова модернизма. Узмимо за пример рецимо композицију *Симфонија псалама* Игора Стравинског. У питању је дело које на експлицитан начин реферира на барокну епоху и на стилске комплексе концертантног стила, тзв. луксуријаниса, односно, полифоног стила високог барока и на ораторијумски стил. Стилске црте и стилски комплекси барока су постављени тако јасно и недвосмислено, да управо у овом случају можемо да говоримо о појави стилске формације барока. Наравно, оваква констатација не би била довољна, па би права стилска анализа морала да одговори на питање, које су то стратегије стила које утичу на то да у овом случају, или у случају било ког неокласичног дела, не бисмо могли да говоримо о ресторацији стила, већ напротив, о аутентичној модернистичкој језичко-стилској вредности. У конкретном случају, на трансфер из барока у модернизам утиче остинатизација свих деоница, па је тако ритмички аспект музике изражен кроз остинато присутан чак и у самој мелодији која добија кружне

покрете. Поред тога, требао би да се истакне и третман хармоније који говори о имитацији барокних образаца, али ипак, конципираних уз другачије комбинације акордских и ванакордских тонова. Сазвучја су наиме конципирана тако да у довољној мери указују на традиционалне терцне акорде, али ипак, у неком свом сегменту она од тога одступају. Ова два елемента само су најбитнији видови другачијег третмана стилске формације барока од оног који је карактеристичан за саму епоху, а детаљна стилска анализа могла би да укаже на још мноштво других детаља које бисмо могли да откријемо на плану мелодије, фактуре, ритма и тако даље.

Најзад, као битан детаљ који би се тицао Ларуове треће фазе стилске анализе, евалуације, могли бисмо да издвојимо појам који би се тицао такозваних *образаца* (*Patterns*). Тако рецимо, различити аутори говоре о стилским обрасцима карактеристичним за поједине епохе. Ленард Мејер (Leonard B. Meyer) на пример, сам стил дефинише као „процес репликација образаца” а сопствену дефиницију оправдава чињеницом да се репликација одвија унутар „скупа принуда”, чиме сам појам стил повезује са људским понашањем (Meyer, 1996: 3). Кроз специфичан начин анализе, Мејер долази до обрасца класицизма који бројевима може да се означи као 8-7-9-8, што је мелодијска формула која редукцијом може да се издвоји из огромног броја почетних тактова различитих композиција високог класицизма. Исто тако и већ поменути Лару, долази до специфичних образаца класицизма са истакнутим скоком терце који се појављује у симфонијској музици између 1720 и 1810 и којих према његовим речима има 12. 386 (LaRue, 2017-18: 142).

### Посебни приступ анализи музичког стила

Други аспект тумачења музичког стила тиче се најновијих значењских теорија и поставки као што су семиотичке, гестуралне, наративне и разне друге. Овај ниво тумачења, пре свега се тиче израде семинарских и мастер радова из предмета Анализа музичких стилова. Овакав приступ захтева интердисциплинарност и способност студента да преко различитих теоријских и аналитичких приступа покуша да дође до сопствене методологије. Дobar пример представља мастер рад студента музичке теорије Јоване Дамњановић рађен под менторством Срђана Тепарића, *Језичко-стилски односи у функцији трагичке нарајивних архетипова у Сонатама за виолину и клавир број 1 и 2 Сергеја Прокофјева*. Као циљ рада, ова студенткиња је навела „приказ начина на који је Сергеј Прокофјев у Сонатама за виолину и клавир употребљавао језичко-стилска средства градећи различите наративне архетипове”. Да би читалац био уведен у тему, најпре је размотрено питање односа између језика и стила, па тако бивамо упознати са теоријама аутора као што су Ролан Барт (Roland Barthes), Антоан Компањон (Antoine Compagnon) и Ленард Мејер (Leonard B. Meyer). Бављење музичким језиком Прокофјева

размотрено је кроз аналитичке приступе Дејана Деспића, Јурија Холопова и Јелене Михајловић-Марковић. Надаље, кроз проучавање наративне теорије Џејмса Џејкоба Лиске (James Jacob Liszka), проучавање спацијалне, темпоралне и акторијалне димензије музике какву је поставио Еро Тараста (Eero Tarasti) и кроз објашњење различитих нивоа ресемантизације тоналности које је поставио Срђан Тепарић, студент долази до четири наративна архетипа: романсе, трагедије, ироније и комедије о којима говоре Нортроп Фрај (Northrop Frye) и Бајрон Алмен (Byron Almen). Крајњи резултат су драгоцене увиди у узрочно-последичне везе које се тичу начина употребе језичко-стилских средстава, самог односа језика и стила и појаве различитих наративних архетипова у музици Сергеја Прокофјева. Овим радом је коначно, објашњено на који је начин у анализираним делима Прокофјев употребљавао језичко-стилска средства градећи музички наратив, као и, на који начин су та средства довела до формирања различитих наративних архетипова, што је и био циљ. Свака детаљнија стилска анализа, тицала би се начина обраде елемената стила у оквиру дела или низа дела, а такве теме често су везане за наративност. Осим наведених, за увиде у стил сврсисходне су готово све значењске теорије које су тренутно актуелне и популарне. Гестурална теорија Роберта Хатена (Robert Hatten), интонације Бориса Асафјева у тумачењу Марте Грабоч (Márta Grabócz), музичка семиотика или егзистенцијална семиотика Ера Тарастаја, теорија топики Кофија Агавуа (V. Kofi Agawu), само су неке од сада већ устаљених теорија погодних за коришћење у савременој педагошкој пракси. Јасно је и да овај други, посебни приступ анализи музичког стила бива отворен за најразличитија интердисциплинарна преклапања и да би поменути списак могао да садржи огроман број библиографских јединица.

### Закључак

Циљ оба педагошка приступа анализи музичког стила, општег и посебног, јесте развијање способности студента за синкретичке увиде у музичку анализу и ослобађање од њених базичних оквира. Општи приступ нуди коришћење знања најпре из области хармоније, контрапункта и музичке форме, као и увиде у опште естетска начела, „дух времена” дате епохе. Посебни вид бављења анализом музичког стила, нуди продубљеније увиде у различите књижевне, лингвистичке, психолошке и друге теорије. Сваки вид бављења музиком, без обзира да ли је реч о уметничком или научном приступу, подразумева интерпретацију која се у поменута два случаја креће у два различита смера. Анализа музичког стила на безброј свеобухватних начина вероватно да нуди суштину бављења племенитом дисциплином као што је музика, а то њено разумевање образложено је кроз исто тако племениту дисциплину тумачења.

## Литература

- Goodman, Nelson (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis – Cambridge: Hackett Publishing Company
- Gostuški, Dragutin (1968). *Vreme umetnosti*. Beograd: Prosveta.
- Dahlhaus, Carl (1999). *Foundations of Music History*. Translated by J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Дамњановић, Јована (2020). *Језичко-стилски односи у функцији израђе нарајивних архетипова у Сонатама за виолину и клавир број 1 и 2 Сергеја Прокофјева* (мастер рад). Београд: Факултет музичке уметности.
- Larue, Jan (2017-18). *Concinnity: The Growth Principle of Classicism*, *Israel Studies in Musicology Online*, 14, 140-150. Преузето 23. фебруара 2023., са [https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/17-18/Jan\\_LaRue\\_Concinnity-The-Growth-Principle-of-Classicism.pdf](https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/17-18/Jan_LaRue_Concinnity-The-Growth-Principle-of-Classicism.pdf)
- Larue, Jan (1992). *Guidelines for Style Analysis*. Sterling Heights: Harmonie Park Press.
- Meyer B. Leonard (1996). *Music and Style*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Поповић, Миодраг (1970). *Стилски комплекси и књижевни жанрови у српском романџизму*, *Књижевна историја*, II/7, 511–549.
- Pranjić Krunoslav. (1998). *Virtualnost dijakronijskih stilema*, *Stilistika*. Преузето 23. фебруара 2023., са <https://stilistika.org/virtualnost-dijakronijskih-stilema>.
- Riffaterre, Michael (1989). *Stilistički kontekst*, *Quorum V*, 5(28), 538–545.
- Flaker, Aleksandar (2011). *Period, stil, žanr*. Beograd: Službeni glasnik.
- Škreb, Zdenko. (1964). *Stil i stilski kompleksi*. U: Aleksandar Flaker i Zdenko Škreb (ured.), *Stilovi i razdoblja* (str. 131–148). Zagreb: Matica Hrvatska.

## TWO ASPECTS OF THE STUDY OF MEANING IN THE ANALYSIS OF MUSICAL STYLES COURSE

The paper discusses two different approaches to musical style analysis. The general approach is universal and in the Analysis of Musical Styles course it is possible to use it on examples of music from any epoch. It implies the use of terms such as stylistic feature or *stilema* (the smallest element of style), stylistic complex and stylistic formation. The methodology of style analysis could be explained through Jan LaRue's idea which relies on the analysis of individual, combining musical parameters – sound, harmony, melody, rhythm. A special approach to the analysis of musical style refers to the latest theories such as gestural, topical, narrative or semiotic. In practice, the latter approach can be applied at a higher level of study, when the rules of style of different periods are well mastered. The goal of both approaches is to enter the essence of the phenomenon of style and, like any semantic analysis, necessarily depends on the skill of interpretation.

**Keywords:** musical style, general and special approach, *stilema*, stylistic complex, stylistic formation