



- Утицај чешких музичара у Нишу у 19. и 20. веку
- Филмска музика

КОМПОЗИТОРИ У ВИШЕ ЛИЦА ЉУДМИЛА ФРАЈТ





Alan Frejzer

O UMEĆU SVIRANJA KLAVIRA

ARS
GLIO



Год. 18. бр. 41/2012.
UDK 78:781(05)
Издавачко предузеће
CLIO

Београд, Господар Јованова 63
тел. 3035-696 тел/факс 2624-334
ж. р. 340-22091-05
info@clio.rs

За издавача
Зоран Хамовић

Главни уредник
Христина Медић

Редакција
Бранка Радовић, Катарина
Марковић, Мирјана
Вукичевић-Закић, Данијела
Кулезић-Вилсон, Јелена
Новак, Ивана Медић,
Ивана Миладиновић-Прица

Уметнички савет
Здравко Блажековић,
Филип Филиповић,
Милена Пешић, Миша Савић

Дизајн корица
Светлана Волиц

Лектура и коректура
Сања Благојевић-Бошковић

Технички уредник
Дејан Тасић

Штампа
Skripta internacional
Београд

Часопис излази једанпут годишње

Слика на задњој корици
Radiolavox II (Made in France)
из заоставштине Јована Фрајта

Објављивање овог броја
суфинансирао је СОКОЈ

Број у регистру: 632-120494-03
ISSN 0354-9313
www.clio.rs

САДРЖАЈ

Contents

◆ ПУТЕВИ РАЗВОЈА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ

Данијела

Здравих Михаиловић: УТИЦАЈ ЧЕШКИХ МУЗИЧАРА НА
КУЛТУРНИ ЖИВОТ НИША
КРАЈЕМ 19. И ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА 2

◆ COURSES IN DEVELOPMENT OF SERBIAN MUSIC

Daniјela Zdravić Mihailović: THE INFLUENCE OF
CZECH MUSICIANS ON THE
CULTURAL LIFE OF NIŠ IN
LATE 19th AND EARLY 20th CENTURY 8
(Abstract)

◆ КОМПОЗИТОРИ У ВИШЕ ЛИЦА (1)

Драшко Аџић: ЕКЛОГА ЛУДМИЛЕ ФРАЈТ:
КОМПОЗИЦИОНЕ ТЕХНИКЕ,
ХИПОТИПОЗА И ТРАНСПОЗИЦИЈА
АРХАЈСКОГ 10

◆ COMPOSERS IN MORE FACES (1)

Draško Adžić: THE ECLOGUE BY LUDMILA FRAJT: COMPOSITION
TECHNIQUES, HIPOTYPOSIS AND THE TRANSPOSITION OF THE ARCHAIC 15
(Abstract)



Vol. 18, No. 41/2012.

UDC 78:781(05)

Publisher

CLIO

Belgrade, Gospodar Jovanova 63

Serbia

phone +381 11 3035-696

phone/fax +381 11 2624-334

info@clio.rs

Executive

Zoran Hamović

*

Editor in Chief

Hristina Medić

*

Editorial Board

Branka Radović, Katarina Marković,
Mirjana Vukičević-Zakić, Danijela
Kulezić-Wilson, Jelena Novak,
Ivana Medić, Ivana Miladinović-Prica

*

Art Council

Zdravko Blažeković,
Filip Filipović, Milena Pešić,
Miša Savić

*

Cover Design

Svetlana Volic

*

Copy Editor

Sanja Blagojević-Bošković

*

Prepress

Dejan Tasić

*

Printed by

Skripta internacional
Belgrade

The Musical Wave is published yearly

Back Cover Page

Radiolavox II (Made in France) from
inheritance of Jovan Frajt

No. in registry: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

www.clio.rs

САДРЖАЈ

Contents

◆ **КОМПОЗИТОРИ У ВИШЕ ЛИЦА (2)**

Марија Ђурић: ЛУДМИЛА ФРАЈТ И ФИЛМСКА МУЗИКА **16**

◆ **COMPOSERS IN MORE FACES (2)**

Marija Ćirić: LUDMILA FRAJT AND FILM MUSIC **25**
(Abstract)

◆ **КОМПОЗИТОРИ У ВИШЕ ЛИЦА (3)**

Лудмила Фрајт: ФИЛМСКА МУЗИКА **26**

◆ **COMPOSERS IN MORE FACES (3)**

Ludmila Frajt: FILM MUSIC **44**
(Abstract)

◆ **ИНДЕКС ИМЕНА 46**
INDEX OF NAMES

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека у Србији, Београд

78

Muzički talas / editor in chief Hristina Medić. – 1994,
br. 1- . – Belgrade (Gospodar Jovanova 63) Clio,
1994- (Belgrade : Skripta internacional). – 30 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jez.
ISSN 0354-9313 = Muzički talas
COBISS.SR-ID 125211143



Тек кроз одређену врсту категоријалне формулације звучни феномен се конституише као музички, а не акустички факат.

Карл Далхаус

Данијела Здравих Михаиловић*

УТИЦАЈ ЧЕШКИХ МУЗИЧАРА НА КУЛТУРНИ ЖИВОТ НИША КРАЈЕМ 19. И ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА¹

УДК: 78.071.1(=162.3)(497.11)"18/19";
930.85(497.11)"18/19"

ID: 205595916

Biblid: 0354-9313, 18(2012) pp. 2-8

Примљено: 1. децембар 2013.

Одобрено: 15. децембар 2013.

Сажетак: Након ослобођења Ниша од Турака, 1878. године, делатност чешких музичара имала је кључну улогу у формирању музичког и културног живота Ниша. Поред рада у школама, чешки музичари су дали веома важан допринос у покретању већег броја певачких друштава (*Слоја, Констјантин, Бранко, Абрашевић* и др.), војних оркестара, као и оснивања, музичке школе (данас средње музичке школе у Нишу). Такође, значајан је и ангажман појединих музичара у раду позоришта *Синђелић*, посебно у комадима с певањем. У овом чланку се осветљава делатност чешких музичара на подручју Ниша и околине, са намером да се укаже на неке мање познате чињенице и сагледа свеукупан значај њихових активности.

Кључне речи: чешки музичари, Нишка гимназија, певачка друштва, хорови, војни оркестри

* Мр Данијела Здравих Михаиловић је рођена у Брусу 1974. године. Вишу музичку школу завршила је 1995, а 1998. године дипломирала Општу музичку педагогију на Факултету уметности у Приштини. Магистрала је 2005. године на Факултету музичке уметности у Београду са радом из области музичких облика *Тийови рејризе у сонатном облику: њрви сџав у џудачким квариџејшима класичара – Франц Јозеф Хајдн и Волфганг Амадеус Моцарт* под менторством проф. Анице Сабо. Од 2003. године запослена је на предмету *Анализа музичког дела* на Факултету уметности у Нишу. Године 2009. изабрана је у звање доцент, а 2011. у звање наставник стручног предмета за исту област. Један је од организатора научног скупа *Балкан Арт Форум* на Факултету уметности у Нишу. На Филозофском факултету Универзитета у Нишу прихваћена је тема њене докторске дисертације *Естетски доживљај музике у наставној џракти* на депарману за педагогију под менторством ванредног професора др Бисере Јевтић. Учесник је бројних научних скупова у земљи и иностранству (Београд, Крагујевац, Вршац, Бања Лука, Сарајево, Манчестер, Оксфорд).

Делатност чешких музичара 19. и 20. века у Србији и Војводини до сада је проучавана у музиколошкој литератури у оквиру приручника, историја и студија, а ређи су посебни написи о њима (Пејовић, 1997).² Истраживања су претежно усмерена ка сагледавању културно-историјског значаја музичара чешког порекла који су деловали на тлу Србије и Војводине.

Након ослобођења од Турака, 1878. године, Ниш је претрпео значајну трансформацију која подразумева оснивање низа институција од економског, културног и историјског значаја. Одмах по ослобођењу основана је Нишка гимназија (у почетку само мушка, а касније, од 1894. године и женска), 1881. године Учитељска школа, а затим и прва штампарија и прва књижара. Интензивни културни развој повећао је потребе за стручним музичким кадром, не само у овој средини, већ у читавој Србији. Будући да се у другој половини 19. века оснивају бројна певачка друштва, био је потребан већи број школованих музичара, који би потиснули дилетантски начин рада и музичку културу подигли на виши уметнички ниво. Поред тога што су Чеси имали велику репутацију као музичари, један део разлога за њихов долазак у Србију био је тај што су они Словени и што су словенофилске идеје чиниле основу српског романтизма и Уједињене омладине српске. Њихов долазак је углавном био регуларан и по позиву, али је било и оних Чеха који су из политичких разлога емигрирали у Србију. Тако је Србија постала њихова друга домовина у којој су оснивали и своје породице. Изражавајући своју љубав према српском народу, већина ових музичара је чак и учествовала у ратовима које је Србија водила за ослобођење и независност. Након што су уочили потребу нове средине, чешки музичари су почели да стварају у духу српске музике. Посебно су били заинтересовани за писање хорских композиција, при чему су текст узимали углавном од савремених српских писаца. Према речима музиколога, они нису увек пронашли музички израз који би одговарао метричким и акценатским особеностима српског сџила и српског језика, али су успевали да дочарају основни дух и карактер џесникових мисли (Andreis i dr., 1962: 606). Још увек се не може поуздано рећи колико њих је живело међу Србима и колико су биографски подаци тачни, будући да су они мењали имена, као и место боравка, често се враћајући на места у којима су већ радили. Према речима Милице Гајић (2008: 71), Чеси дошљаци представљали су и у овој средини неку врсту стихијске, неорганизоване кадровске техничке помоћи свеукупном музичком развоју у 19, али и у првој половини 20. века.

Активност чешких музичара у Нишу везана је у највећој мери за Нишку гимназију. Оснивање гимназије имало је за Ниш вишеструки значај; поред своје основне функције, она је имала и важну улогу у оснивању ђачких организа-

ција, литерарних удружења, књижевних листова и часописа, читаонице и библиотеке. Увидом у наставне планове може се констатовати да у првим годинама рада гимназије нису били заступљени предмети у вези са музиком или уметношћу опште. У почетном периоду рада настава нотног певања и музике изводила се без наставног програма, те је тај део посла био препуштен наставницима. Знатно касније, према плану од 01. 09. 1898. године, уводе се по два часа певања у први и други разред гимназије (Петковић, 2003: 84). Као што је већ речено, проблем недостатка наставе музичке културе био је повезан са недостатком кадра и карактерисао је све средње школе у Србији. Поред тога, отежавајућу околност је представљао и недостатак средстава за набавку инструмената, па је због тога гимназијски оркестар основан знатно касније, после Првог светског рата.

Од оснивања гимназије у Нишу (1878) до 1937. године наставу музике изводили су само чешки музичари: Фридрих Брунети, Богумил Свобода, Арношт Сејкора, Војтех Шистек, Вићентије Петрик и Миливоје Покорни (право име вероватно Emil Pokorný). Може се рећи да је заслуга сваког од њих велика, али су поједини музичари, сходно и временском периоду који су провели у овој средини, као и ангажовању, ипак оставили дубљи траг у музичкој историји Ниша и Србије.

Фридрих Брунети (1837–1917), музичар италијанско-чешког порекла и потомак аристократске породице из Болоње, био је унук чувене глумице-трагеткиње Терезе Брунети и сестрић чешког композитора Јана Вацлава Каливоде. Емигрирао је из Чешке и дошао у Београд 1862. године, а српско држављанство примио 1865. године. Његов темперамент и неодговоран однос према раду утицао је на прилично честу промену места боравка: Београд (1862–1873), Ниш (1881–1884), Неготин (1885–1890), Пожаревац (1891–1892), Крушевац (1893), па поново Београд. У Нишу је био ангажован од 1881. године као учитељ музике и нотног певања у Нишкој гимназији и хонорарно у Учитељској школи, али је према наредби од 15. децембра 1884. године овај наставник разрешен дужности *јер се никад није њурио око своја посла* (нав. дело, 295). Тиме је и окончана његова делатност у Нишу.

Богумил Свобода (1864–1890) је у Србију дошао као политички емигрант и своје крштено име Богумил променио у Богољуб. Он је млађи брат Јосифа Свобода који је годину дана раније дошао у Србију и постављен за учитеља музике у гимназији у Београду, где је објавио и неколико уџбеника за своје ученике. Богољуб Свобода је после рада у Неготину, Пожаревацу и Лесковцу, ступио на дужност у Нишку гимназију 16. августа 1887. године, а хонорарно је радио и у Учитељској школи. Веома се залагао у свом раду и био омиљен међу ученицима. Како је у Службеном листу гимназије записано, волео је да живи и ради у Нишу (нав. дело, 297). О његовом успешном педагошком раду сведочи и изјава Владимира Ђорђевића, српског музиколога: *Иако Бојумил Свобода није за собом оставио никаквих музичких радова, ја га овде помињем као одличној хоровађу и учитеља. За све време док је боравио у Нишу, био је хоровађа певачкој друштва „Бранко“ које је под његовом управом правило лепе усјехе. Он је у истом друштву завео и оркестар, чији су чланови поред осталих били и Стјанислав Бинички и писац ових редова. Најзад, ја га помињем и из захвалности, он је био први који ми*

је сујерирао да се одам изучавању музике (Ђорђевић, 1950: 44).

Након смрти Богољуба Свобода (1890) наставу у гимназији је водио Арношт Сејкора, али само годину дана. Разуме се да у тако кратком временском периоду није могао да развије ширу музичку делатност.

Значајно име за српску културну историју је чешки музичар Војтех Шистек (1864–1925). Након рада у Пожаревачкој гимназији, Шистек је дошао у Ниш 30. септембра 1891. године, где је радио у Нишкој гимназији и Учитељској школи. Његов рад је описан као веома енергичан са много љубави према музици и ученицима. Поред наставе у поменутиим школама, водио је школски хор и оркестар, а био је и хоровађа певачког друштва *Бранко* и у великој мери је унапредио његов рад. Након четири године премештен је у Београд (1895), али је убрзо отпуштен и враћа се у Чешку. Разлог његовог брзог одласка вероватно лежи у озбиљној расправи у Министарству просвете око једног рукописа. Наиме, док је Шистек био у нишкој Учитељској школи, записао је цео *Осмојласник* по певању Живка Бранковића, свештеника који је такође радио у школи. Шистек је тај рукопис послао Министарству просвете *на оцену и евентуално за штампу, али га никад више није нишао добио* (нав. дело, 64). Речено му је да се рукопис затурио, али је он посумњао да га је неко присвојио. То је изазвало велики револт и он је убрзо напустио Србију. Шистек је написао више композиција, од којих су значајније *Ој, Србијо* (за мушки хор), *Свирац свира* (за мушки хор), *Поздрав певачима* (за мушки хор), *Прво коло* (за мушки хор / *пример бр. 1*), као и *Четири српске ире*: Коло нишко, Коло шумадијско, Коло банатско и Коло ђурђевско.

Композиција *Ој, Србијо* због свог родољубивог садржаја, као и због упечатљиве мелодије (почетно унисоно разлагање тонова тоничног трозвука *Бе дура* у снажној динамици) била је редовни део репертоара хорова и певачких дружина широм Србије дуже од пола века, а пре Првог светског рата била је и саставни део школског програма. За време окупације у Другом светском рату често је извођена као незванична химна, јер Србија тада није имала званична државна обележја (грб и химну). Почетком седамдесетих година 20. века у удружењима књижевника и композитора ова композиција била је и један од предлога приликом расправе о химни Републике Србије (Cvetković, 2010: 123).

Вићентије Петрик (?–?) је пети по реду наставник нотног певања и музике у Нишкој гимназији, који је претходно радио у Трећој београдској гимназији. Поред редовне наставе водио је веома успешно и мешовити хор гимназије и певачку дружину *Синђелић* у Нишу. Развијао је велики интерес за музику и хорско певање у грађанству Ниша у периоду од 1894. до 1902. године.

Након Петрика, у Нишку гимназију указом Министарства просвете Србије 19. септембра 1902. године долази Миливоје Покорни (1874–1962). Он је провео у овој школи пуних тридесет пет година, као наставник са најдужим стажом. Био је диригент гимназијског хора и оркестра и већ у првој години свог рада у школи основао је два хора: мешовити хор (од тридесет четири члана) и мушки хор (од четрдесет седам чланова). Професори музике и певања су приређивали приредбе и концерте различитим поводима – градским или гимназијским свечаностима, јубилејима, парастосима и слично, где су се, поред осталих, изводила и дела чешких музичара. На репертоару се налазила државна химна, *Химна Светом Сави*, *Српски њојџури* (Свобода), Чешка песма *Proč si nam nepřišel* (музика Покор-

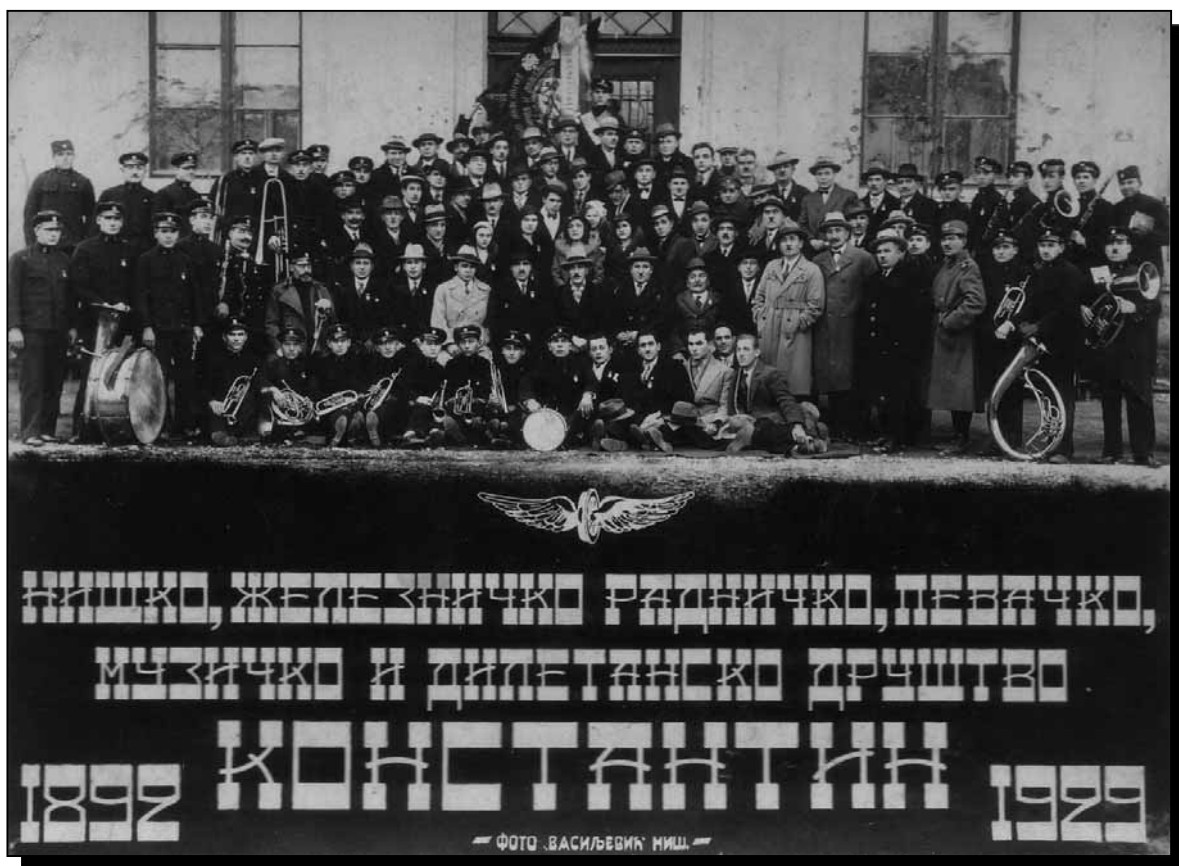
ног), *Зајрљени слојом брајском* (Бајић), *Хај, нек' илану срца наша!* (Доубек), *Две старосрбијанске њесме* (Тајчевић) и др. (упор. Петковић, 2003: 303–304).

Забележено је да су у школској 1902/1903. години хорови под његовом управом певали:

1. о прослави 25-годишњице ослобођења Ниша – три песме на свечаном концерту за грађанство;
2. на прослави Св. Саве, 27. јануара – четири песме;
3. на концерту Добротворног фонда – шест песама;
4. на концерту у корист Македонаца и Старосрбијанаца;
5. на свечаном завршетку школске године – четири песме;
6. на погребу чланова фонда и умрлих ученика – више песама и више пута у току године.

Рад гимназије прекинут је почетком Првог светског рата, а након његовог завршетка наставу је опет водио Миливоје Покорни. Овај вредни и посвећени музички педагог је од новца добијеног на концертима куповао сиромашним ученицима инструменте и 1920. године поново формирао гимназијски оркестар.³ Важно је истаћи и то да је оснивање првог позоришног оркестра такође заслуга овог музичара, те да је он био и његов први диригент. Поред тога, био је и хоровођа певачких друштава *Константијин*, *Корнелије*, *Абрашевић*, *Бранко* и *Железничкој друштва*. Година његовог пензионисања (1937) уједно је завршетак периода рада чешких музичара у Нишу који је трајао око шездесет година.

4



Слика бр. 1 – Фотографија чланова певачког друштва *Константијин* (приватна колекција Драгише Михаиловића (1907–1991), некадашњег члана друштва

Поред активности чешких музичара у оквиру гимназије, важно је поменути и њихов ангажман у другим сегментима културног живота Ниша. Крајем 19. века у Нишу делује више од тридесет певачких дружина, оркестара, школских и градских хорова и вокалних група. Захваљујући бројним певачким друштвима, хорска музика је постала централна сфера културног живота Ниша, а певачка друштва, као најраспрострањенији вид институционалног организовања музичког живота, имала су веома важну просветитељску и културну улогу. Може се рећи да су чешки музичари дали значајан допринос описмењавању чланова хора, као и постизању радне дисциплине, чиме је хорско певање подигнуто на виши ниво. Хорови су претежно изводили мешовите програме на беседама и приредбама или значајним политичким и друштвеним догађајима.

Једно од најстаријих певачких друштава *Слоја*, основано 1884, а обновљено 1889. године, предводио је чешки музичар Драгутин Махањ (1867–?). После обећања министра просвете, напустио је војну службу спремајући се за место наставника музике у Нишу, али до тог намештења није дошло, па је отишао у Бугарску. У локалној штампи одјекнула је критика упућена просветним властима због неодговорног понашања према музичару који је био потребан и Нишу и Србији: *А наш і. Махањ уйуји се у Софију иде іа Бујари іримшише и умножише број својих іалената, а Србија осіаде за један іаленат і за једноі коміонистіу сиромашніја. Јамачно их имамо сувише и на одметі, іако да их можемо рахаті Бујарима алалиіи* (Слобода бр. 120, 1. децембар 1889, према Svetković, 2010: 72). Познато је да је Махањ у Бугарској основао и уређивао први музички часопис *Кавал*. Након његовог одласка, на место диригента певачког друштва *Слоја* дошао је Владимир Ђорђевић. За нашу историографију интересантно је то да је Махањ написао неколико композиција међу којима је и *Коло за клавир* (посвећено Јовану Ђ. Авакумовићу) које је издато у Нишу 1890. године (Ђорђевић, 1969: 111).

Певачко друштво *Константин* основано је 1892. године и његов диригент од 1893. до 1900. године био је такође чешки музичар Александар Дозела (1870–?). О овом композитору нема много података, али се претпоставља да је био и диригент *Српскоі црквеноі іевачкоі друштіва* у Вршцу, јер се већина његових композиција налази у нотној архиви овог хора (нав. дело, 192). Године 1918. основан је дувачки оркестар којим су дириговали Јиндрих Винш (?–?), војни капелник и Бохумил Свобода, који је водио и мали салонски оркестар.

Најзначајније певачко друштво тога доба била је црквена певачка дружина *Бранко*, основана у јануару 1887. године. И овде су, поред припадника црквене и општинске власти, значајан допринос дали чешки музичари – Спира Калик, који је једно време био председник, и Богумил Свобода, који је од 1902. године био диригент друштва. Циљеви овог друштва били су усмерени ка неговању српске црквене и световне песме, као и свесловенској музици. Поред композиција српских аутора (Маринковић, Топаловић), на репертоару су се налазила и дела чешких композитора Хорејшека (*Јуіовићи*), Хлавача (*Химна Видовданска, Оірошійај*), Хавласа (*Падајіше браћо*), Доубека (*Милеіићу*), Шистека (*Коло*), Свободе (*Моішо Нишке іевачке дружине*) и друге. То је био за оно време *ітрадиціоналан коріус хорске ліітератууре која се изводила у Србији, са јасно израже-*

ним дискурсима фолклора и іаііриоіізма (Svetković, 2010: 78).

Године 1905. Српска социјалистичка партија у Нишу оснива и прво радничко-културноуметничко друштво *Абрашевић*, чији су чланови били најпре ситне занатлије, а затим и радници фабрика у Нишу, а диригент је био Јиндрих Винш (који је, да подсетимо, учествовао и у раду певачког друштва *Константин*). На репертоару овога друштва налазиле су се борбене и револуционарне песме, због чега је полиција често прогонила чланове хора и забрањивала рад друштва. Сва поменута друштва су испуњавала културноуметнички и забавни живот Ниша, а посебно радничке класе све до 1915. године када је дошло до немачко-бугарске окупације. Тада је друштвима забрањен рад, одузета имовина и јавно су спаљене заставе друштва (Петковић, 1989).

Поред хорова и певачких друштава, за ширење уметности и културе у грађанском друштву били су задужени и војни оркестри. Инструментална музика није била широко развијена као вокална (хорска) и углавном је везивана за војне оркестре који су са чешким музичарима на челу изводили популарне маршеве, увертире, одломке из опера, музику за игру и обраде народних мелодија. Најчешће су то били променадни концерти који су се одржавали у парку поред Нишаве. На месту капелника деловали су Драгутин Покорни (1868–1956), Јосип Петрик (1875–?), који је радио као наставник у војној музичкој школи у селу Грејач у близини Ниша и Вићеслав Нигл (1857–?).

У периоду између два светска рата у Нишу су активни Хуго Ридл (?–?)⁴, који је водио *Оркестар Моравске дивизије*, Јарослав Плечити (1901–1961) и Густав Коцијан, који је од 1932. до 1949. године био хоровађа и диригент позоришног оркестра, корепетитор и композитор сценске музике, наставник клавира у нишкој музичкој школи.⁵

Позориште *Синђелић* (данас Народно позориште у Нишу), основано је 11. марта 1887. године и његовом раду су такође велики допринос дали музичари чешког порекла. Репертоар позоришта сасвим је одговарао већ постојећој националној идеологији, што се, између осталог огледало и у његовом називу. Његова улога је предвиђена и статутом из 1891. године, где се указује да је *Синђелић* основан у циљу *іаііриоііском и хуманом, као усіанова ілемениіа и забавна, корисна іре свеіа за омладину, која ііреба у свим ослобоћеним крајевима да буди живи іаііриоііизам іредітављен у ісііоријском народ-*

ОЈ СРБИЈО!

f

1. Ој, Србијо, ми-ла ма-ти, у-век ћу те та-ко зва-ти

f

p

ми-ла зем-ља, ми-ми до-ме на ср-цу је слат-ко тво-ме.

p

f

Срећ-но жи-вет ко у ра-ју, где ми-ли-не веч-но тра-ју

f

ff

у те-би ћу срећ-но тек про-во-ди-ти о-вај век.

ff *rit.*

ном комаду (С. Јањић и Б. С. Стојковић, 1987: 11–13). На репертоару позоришта налазила су се домаћа драмска дела, али и дела класичног драмског репертоара (Шекспир: *Ромео и Јулија*, *Љубав све може* / *Укроћена њоройад*, Иго: *Звонар Бојородичине цркве*, Шилер: *Разбојници*, Дима:

Дама с камелијама). Ансамбл је био мали; највише девет глумца и пет-шест глумица, који су, према члану 86. статута позоришта, били у обавези да певају у хору (осим ако се утврди да немају слуха). Неретко је у музичким тачкама учествовао и хор Бранко, док су инструменталне тачке биле поверене малом оркестру који је за потребе позоришта основао 1893. године већ поменути чешки музи-



Слика бр 2. – Фотографија црквено-певачке дружине Бранко, 1902.

чар Фридрих Брунети. Овај оркестар није био устаљен и комплетан; број чланова и састав мењали су се у складу са тренутним приликама, а језгро позоришног оркестра чинили су музичари *Војне музичке Моравске дивизије*. У представама које су се играле осамдесетих година 19. века диригент је био капелник Алојз Калхауз, а песме и сцене у појединим комадима пратио је на хармонијуму Војтех Шистек (*Нишлија – орјан народне либералне сцранке у Нишу бр. 1*, 1. јануар 1894, према Svetković, 2010: 103). Из часописа посвећеном историји позоришта (С. Јањић и Б. С. Стојковић, 1987) сазнајемо да је од 1922. до 1925. године управа повремено, а нарочито за комаде са музиком и певањем, образовала мањи хор од чланова позоришта и добровољних певача из града. Хор и оркестар је водио композитор, вешт диригент и добар педагог Хуго Ридл, капелник *Војне музичке Моравске дивизије*. Ридл је био омиљен у Нишу, а приликом одласка приређен му је свечани испраћај.

Током прве половине 20. века у Нишу су биле веома популарне и оперетске представе које су изводили гостујући позоришни ансамбли, те је управа позоришта одлучила да у сезони 1937/38. године уведе оперету као посебну грану театра. Поред тадашњег сталног диригента Густава Коцијана, ангажован је и Јарослав-Јарко Плечити, диригент, хоровађа и педагог, који је у локалној штампи добио одличне критике поводом извођења оперете *Ајге Мими*. И овде су неки од актера били управо Чеси – брачни пар Антоније Криж и Марженка Шилханова, тадашњи чланови нишког позоришта.⁶

Када је реч о музици у Нишу крајем 19. и почетком 20. века, може се рећи да она настаје као практична потреба певачких друштава, гимназијског хора и војног оркестра. Поред тога, ваља имати у виду и чињеницу да су једини музички ствараоци били чешки музички – диригенти и педагози, а не школовани композитори. Према оцени наших музиколога, у стилском погледу дела чешких музичара представљају прилично уједначену слику провинцијског романтизма који показују блискост са бидермајером. Хармонизацију и мелодику карактерише романтичарска црта, а честа ритмичка монотонија доприноси шематизованом облику и карактеру већине остварења (Пејовић, 1997). Хорску музику карактерише једноствена обрада фолклорних мелодија, понекад у форми хорског потпурија или смеше са основом од више народних мелодија, а може се рећи да су сродни хармонски поступци одлика и инструменталне музике (овде је реч о претпоставкама,

јер осим неколико штампаних минијатура, немамо других инструменталних дела). Ипак, и поред немогућности аналитичког увида у конкретна музичка дела, можемо рећи да су она сасвим задовољавала основну намену уметничке праксе стваране у оквирима националне идеологије. Најзначајнији елементи националног (владари, хероји, војсковође, народ, религија) доминирају у насловима композиција нишких музичара, али и књижевника и сликара, чиме се створио *јединствен систем уметничке продукције који је био досљудан и разумљив широком слоју сјановништва* (Svetković, 2010: 122). Генерално, певачка друштва основана у Нишу у поменутом периоду имала су за циљ дружење, образовање, као и неговање српске песме.

Делатност чешких музичара у Нишу представља не само музичко описмењавање, подизање уметничког и културног нивоа града, те ширење љубави према музицирању, већ и стварање доброг темеља за стасавање потоњих српских музичара различитог профила. Темељно изграђивање музичке културе свакако не би имало тако снажну узлазну путању без прилива знатног броја чешких музичара.

Литература

- Andreis, J., Cvetko, D. i Đurić-Klajn, S. (1962): *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga.
- Cvetković, S. (2010): *Muzička praksa u Nišu od kraja 19. veka do početka Drugog svetskog rata kao deo ideološke, kulturne i umetničke stvarnosti*. Neobjavljena doktorska disertacija. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Ђорђевић, В. (1969): *Опег српске музичке библиографије до 1914. године*. Београд: Нолит.
- Ђорђевић, В. (1950): *Прилози биографском речнику српских музичара*. Посебно издање Музиколошког института САНУ.
- Гајић, М. (2008): Цртице из музичког живота Ниша. Делатност чешких музичара. Неготин: *Мокрањац бр. 10*, 70–73.
- Јањић, С., Стојковић Б. С. (1987): Нишко позориште 1887–1944 – посебно издање часописа *Театрон 30/1/2*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Пејовић, Р. (1997): Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918) I, *Нови звук*, 8, 51–58.
- Пејовић, Р. (1997): Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918) II, *Нови звук*, 9, 65–74.

Петковић Р. (2003): *Нишка гимназија 1878–2003*. Ниш: Издање аутора.

Petković, S. (1984): *Sto godina muzičkog života u Nišu. Pro Musica*, 126, 7.

Веб сајт: <http://www.muzickaskola-nis.edu.rs/index.php/o-nama/>. (16. 12. 2013)

¹ Рад је презентован на научном скупу у Манчестеру 13. октобра 2012. године (The University of Manchester, Martin Harris Centre for Music and Drama, *British Association for Slavonic and East European Studies – Study Group for Russian and Eastern European Music. Minority Composers*).

² Ауторка наводи низ појединачних радова у којима се говори о делатности чешких музичара. У наведеним радовима разматра се њихова активност углавном у централној Србији и Војводини, где је ова група музичара била и најбројнија.

³ Подаци о активностима гимназијског оркестра јављају се од 1920. године. Поред учешћа на школским приредбама и свечаностима, гимназијски хор, а касније и оркестар били су учесници градских манифестација, често као помоћ другим певачким друштвима.

⁴ Овај музичар чешког порекла се први залагао да се, у недостатку музичке школе, изводи приватна настава инструмента, теорије музике и солфеџа. Своје ставове о музичком образовању и избору инструмента износио је у листу *Нишки гласник*.

⁵ Музичка школа „Др Војислав Вучковић“ (сада Музичка школа) у Нишу почела је са радом 1947. године, мада се први подаци о постојању школе помињу још давне 1925. године, када је основана прва Основна музичка школа „Корнелије“ – Ниш. Тако је на иницијативу професора Миливоја Покорног, чешког музичара, основано Музичко друштво са задатком да окупи пријатеље музике, аматере и професионалце ради унапређивања музичке културе града Ниша. Музичко друштво „Корнелије“ – Ниш успело је да, поред многобројних проблема, буде водећа културна основа града, тако да је након Другог светског рата, 1947. године, на двадесетогодишњем музичком искуству утемељена Државна музичка школа „Др Војислав Вучковић“ у Нишу. (<http://www.muzickaskola-nis.edu.rs/index.php/o-nama/>)

⁶ Поред делатности чешких музичара, важну улогу у музичком животу Ниша имало је и, за нишку публику прво целовито, извођење опере чешког композитора Беджиха Сметане (Smetana) *Пољубац*, која је заједно са Вердијевим (Verdi) *Риолејом* и Росинијевим (Rossini) *Севилским бербериним*, изведена приликом тродневног гостовања Београдске опере 1925. године

Danijela Zdravić Mihailović*

The Influence of Czech Musicians on the Cultural Life of Niš in Late 19th and Early 20th Century

UDK: 78.071.1(=162.3)(497.11)"18/19"; 930.85(497.11)"18/19"

ID: 205595916

BIBLID: 0354–9313, 18(2012) pp. 2–8

Submitted: 1th December 2013

Approved: 15th December 2013

Summary: After the liberation of Niš from the Turkish rule in 1878, Czech musicians played a key role in the forming of the musical and cultural life of the city. Given its lack of educated personnel, Serbia asked Czechoslovakia for a number of professional musicians, primarily for school teaching. Thus, a considerable number of these musicians contributed to musical education and refinement of the musical culture of Niš.

The activity of Czech musicians was especially important in the context of the city's Gymnasium; after the liberation from the Turkish rule, until 1937, and starting with Fridrich Brunetti (1881) to Milivoje Pokorni (1937), they were the only music instructors available. Apart from school teaching, Czech musicians contributed greatly to the cultural life of Niš as well. This contribution reflects in establishing or managing a number of singing societies (*Sloga, Konstantin, Branko, Abrašević*, etc.), military bands, as well as in establishing a music school (today's Secondary music school in Niš). Moreover, one should also mention the importance of the engagement of certain musicians in the activities of the *Sindelić* Theatre, notably in the singing pieces.

One could say that music in Niš in late 19th and early 20th century comes to existence as the result of the practical need of the singing societies, Gymnasium's chorus and of the military band. The works by these composers (who were mainly pedagogues and conductors, but not professional composers) were mostly inspired by the popular folk music, performed either as choral (*smeša*) or orchestral compositions. Therefore, the activity of Czech musicians in Niš was tied not only to musical education and refinement of primarily amateur musical practice; it was also important for the spread of the general affection for performing music, as well as for establishing strong foundations for the formation of the future musicians.

Key words: Czech musicians, Gymnasium in Niš, singing societies, choirs, military bands

* Danijela Zdravić Mihailović, Mphil, was born in Brus in 1974. She completed her studies at the High school for music in Niš in 1995, and in 1998 she graduated from the Faculty of Art in Priština, at the Department for Music Pedagogy. In 2005 she defended her Mphil thesis at the Faculty of Music in Belgrade, titled *Types of Recapitulation in Sonata Form: the First Movement in String Quartets by Classical Composers – Franz Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart*, supervised by Prof. Anica Sabo. Since 2003 she has taught Music Analysis at the Faculty of Arts in Niš. In 2009, she was appointed lecturer and in 2011, she became a special subject teacher. She is one of the organizers of a the scientific meeting *Balkan Art Forum* at the Faculty of Art in Niš. Her doctoral dissertation *Esthetic Experience of Music in Teaching Practice* has been approved by the Department of Pedagogy at the Faculty of Philosophy, University of Niš. She has participated in many conferences in Serbia and abroad (Belgrade, Kragujevac, Vršac, Banja Luka, Sarajevo, Manchester, and Oxford).



Аутор непознат: Портрет Лудмиле Фрајт (акварел)

Драшко Аџић*

ЕКЛОГА ЛУДМИЛЕ ФРАЈТ: КОМПОЗИЦИОНЕ ТЕХНИКЕ, ХИПОТИПОЗА И ТРАНСПОЗИЦИЈА АРХАЈСКОГ

УДК: 785.7:78.089.6; 78.071.1:929 Фрајт Л.

ID: 205596428

Biblid: 0354-9313, 18(2012) pp. 10-15

Примљено: 1. децембар 2012.

Одобрено: 15. децембар 2012.

Сажетак: У разноврсном опусу Лудмиле Фрајт лако је уочити да проминентно место заузима бављење музиком која своје полазиште дугује великом афинитету и поштовању према народном музичком наслеђу. Лудмила Фрајт је писала дела, попут *Еклоје* (1975) о којој је овде реч, која представљају евокацију једног минулог времена, али је то чинила са дубљим разумевањем и проживљавањем идиома фолклорне музике. Циљ овог рада је да наведе и протумачи методе уметничког истраживања којима се Лудмила Фрајт користила при писању *Еклоје*, а такође и да контекстуализује музичка средства која су у делу употребљена. У раду је образложено који елементи тих средстава поседују иманентна упоришта у устаљеним обрасцима народног музичког стваралаштва као и шта их је, у уметничкој транспозицији композиторке, учинило релевантним за тадашњу (па и данашњу) музичку климу.

Кључне речи: Лудмила Фрајт, *Еклоја*, музичка анализа, транспозиција фолклорне музике Балкана, анализа методологије компоновања, хипотипоза, хетерофонија, покретни кластери, микрополифонија, алеаторика

* Драшко Аџић (1979) је дипломирао на Факултету музичке уметности у Београду, на Катедри за оркестрацију и композицију у класи Исидоре Жебељан. Тренуто похађа докторске студије на истом факултету, а истовремено је ангажован и као сарадник у настави. Његова дела извођена су у Србији, Великој Британији, Немачкој, Белгији, Холандији, Аустрији, Чешкој, Македонији, Хрватској и Босни и Херцеговини. Учествовао је на европским фестивалима као што су Gaudeamus Music Week, ISA PragWienBudapest, Muzički Biennale Zagreb и БЕМУС. Често компонује за позориште, телевизију и филм. Његова примењена музика представљена је у оквиру фестивала: Берлинале, Maifestspiele Wiesbaden, Фест, Битеф, Стеријино позорје, МЕСС и Cinema City. Године 2012. награђен је Стеријином наградом за оригиналну сценску музику. Наступао је као пијаниста, певач и диригент, интерпретирајући своја као и дела других композитора. Повремено је ангажован као организатор концерата савремене музике.

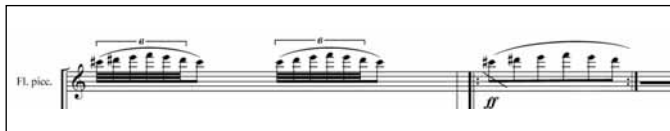
У разноврсном опусу Лудмиле Фрајт лако је уочити да проминентно место заузима бављење музиком која своје полазиште дугује великом афинитету и поштовању према народном музичком наслеђу. У својеврсном фокусу композиторкиног стваралаштва може се приметити занимање за одређене елементе јужнословенске сеоске вокалне традиције који су на органски начин у делима Лудмиле Фрајт пронашли свој корелат у савременом изразу музичких тековина друге половине 20. века. Посебност односа који је композиторка гајила према архаичном огледа се најпре у чињеници да је занемаривала тада присутан манир цитирања конкретних народних песама или мотива, те њиховог механичког „пресађивања“ у фактурно-хармонски модеран контекст. Тачније, Лудмила Фрајт је писала дела (попут *Еклоје* или *Тужбалице*) која представљају евокацију једног минулог времена, али је то чинила са дубљим разумевањем и проживљавањем идиома фолклорне музике којем је, сасвим извесно, била посебно наклоњена.

Оно што већ само по себи искаче у први план јесте наслов композиције. Одредница „еклога“ је у приручницима описана као инструментална композиција идиличног карактера или кратка пасторална поема, што на веома директан начин одговара третману музичког садржаја: форма је транспарентна, у питању је троделни облик са кратком репризом у виду реминисценције, а само трајање дела је испод осам минута; у партитури се могу наћи три ознаке темпа: *Largo*, *Poco agitato* и *Tempo I*, а метрономске ознаке не прелазе шездесет откуцаја у минуту; поред два ачелеранда у средишњем делу композиције, од којих је један на кулминативном платоу, проток времена је сталожен, смирен, готово онеспокојавајуће уједначен, а то све указује на већ поменуто пасторалност.

У погледу оркестрације¹ могуће је, већ у првим тактовима дела, приметити назнаке имплицитне хипотипозе. Наиме, инструмент који започиње композицију је алт флаута, што само по себи не представља посебан аналитички сигнал; међутим, ако узмемо у обзир да флаута спада у најстарије музичке инструменте и да јој се у *јошово свим сџарим миџололијама њријисује божанско њорекло [...] шџо на свој начин сведочи о сџаросџи џаквих инсџурмената*², те имајући у виду да су пастирске фруле *нишџа друџо до једноставни облици флауџе*³, јасно је да је овде у питању врло циљана илустративност паганске архаичности. С друге стране, деоница флауте није третирана солистички и у свеукупном слушном утиску не може се рећи да јој је подарена водећа улога. Но, сама чињеница да је флаута у овој партитури једини инструмент који се појављује у чак три своје варијанте (поред основне, ту су алт и пиколо флаута) истиче инсистирање композиторке на свеукупном присуству звука флауте, која је овде заправо перципирана као пастирска фрула. Иако је очигледно да

су варијанте инструмента коришћене и из елементарне потребе музичке градације кроз ширење регистра, тек на почетку врхунца композиције (од 74. такта) постаје очигледна улога пиколо флауте као народне свирале у свом најпродорнијем регистру.

Пример бр. 1.



Стога, примамљиво је поставити хипотезу да је улога намењена флаути диктирала архитектонику партитуре у погледу заступљености инструменталних група. Након анализирања дела (чак и на прво слушање), сама се намеће опсервација да је главни тематски материјал поверен дувачком квинтету. Народни еквивалент таквој групи инструмената је један од инструменталних ансамбала присутних у нашој народној музичкој пракси – такозвани „ансамбл фрулаша“, карактеристичан за област североисточне Србије и њега чине фруле различитих димензија. Опсервирање специфичне боје, коју такви ансамбли остварују током музицирања, несумњиво је навело Лудмилу Фрајт да се позабави њеним транспонованем у миље класичне музике. Будући да се фруле различитих димензија међусобно разликују по амбитису и незнатно по боји тона, било је логично да се свакој регистарској варијанти фруле „додели“ по један дувачки инструмент квинтета. С друге стране, гудачки корпус је коришћен готово искључиво као хармонски педал и боја која углавном уз помоћ дисонанци употпуњује и обогаћује вертикалу.⁴ Присуство удараљки такође не подразумева алузију на архаични амбијент, па чак ни када су у питању егзотичне удараљке попут овде коришћених бонгоса, али појава клепетуше у другом такту већ је јаснији сигнал евокације сеоске пасторалности. Још један интересантан поступак је употреба великог бубња у маниру тапана, односно гоча.

Пример бр. 2.



Двоцртни запис овде одговара народном начину свирања на великом бубњу, што значи да нота са вратом окренутим наниже представља удар „чукана“⁵ у страну тапана која је пресвучена дебљом кожом (бас на наглашеним добама), а нота са вратом навише је удар „прачке“⁶ у страну тапана са тањом кожом (ненаглашене добе). Такво коришћење класичног инструмента на доследно „народни“ начин, јасан је сигнал ауторкине заинтересованости за још једну врсту ансамбла из којег је преузет манир свирања на великом бубњу, а то је „лимени / блех“ оркестар са великим бубњем. Будући да је таква врста ансамбла и дан-данас најраспрострањенија, композиторка је очигледно била изложена таквом музицирању и, без посебне стилизације, у партитуру дословно пренела звук гоча који је чула.

Као и у традицији сеоског музичког стваралаштва, ток *Еклоје* није вођен хармонским мишљењем. Дијатонска и хроматска кретања, као и полиритмична наслојавања индивидуалних мелодијских линија, као резултат имају сазвучја блиска експресионистичкој хармонској слици, која је, са аналитичког аспекта, испољена снажним дисонанцама. Модално и полимодално у сваком смислу замењују функционално, а уз проток музичког времена и нарацију која води до логичне кулминације, рад са материјалом је овде супституисан згушњавањем фактуре, те хроматизацијом, што доводи до њене засићености. Уколико узмемо у обзир да су у старој вокалној традицији мала и велика секунда заправо носиле одличја пожељних консонанти, као и да је „вертикала“ обавезно била последица „хоризонтале“, долазимо до закључка да је и хармонски свет ове композиције подређен дочаравању атмосфере која је у директној вези са древним музичким наслеђем. Конкретно, у питању је хармонска статичност коју је композиторка могла опсервирати у хетерофоним народним вокалним композицијама, о чему ће бити речи касније.

Метричка компонента *Еклоје* се такође ослања на устаљене фолклорне норме. Честа промена такта, заступљена у готово целој композицији, у потпуности одговара полиметрији која се среће у вокалној народној музици. Третман индивидуалних мелодијских линија дувачког квинтета, у метричком смислу, креће се од слободне, речитативне декламације до изосилабичне репетитивности фигура као што су анапест и спондеј, што такође има снажно упориште у народном стваралаштву.

Пример бр. 3.



Пример бр. 4.



У *Еклоји* се са лакоћом може уочити тежња композиторке да дочара два различита чина музицирања. Једно је вокално, којем одговара почетак композиције и његова реминисценција, а друго је музицирање уз плес, чије прве назнаке видимо од 55. такта. Лудмила Фрајт је искористила полиметрију карактеристичну за вокалну традицију као ритмички образац управо за те делове *Еклоје* који подражавају хетерофоно певање. Она је приметила да се метрика старе хетерофоне музике мења у односу на метричке захтеве текста и то је дословно применила у својој композицији, поверавајући „певане“ мелодије без речи дувачким инструментима. С друге стране, плесну (народну) музику карактерише стабилност метра, што можемо приметити за делове *Еклоје* који асоцирају на плес.

Цео први одсек композиције, као и реприза (до 43. такта и од 94. такта) су, у мелодијско-фактурном смислу, базирани на доследном подражавању бордунског певања са континуираним бордуном. У жижи композиторкиног интересовања нашла се опсервација промене боје на бордунским тоновима која је и иначе својствена таквој врсти певања. Наиме, ниједан бордун у вокалној народној музици не звучи континуирано уједначено, већ боја осцилира како ко од певача узме дах. То се најбоље може уочити у првих седам тактова композиције, у смени алт флауте и кларинета.

Физиономија мелодијских линија (дувача) је карактеристична управо зато што је заснована на принципима директно преузетим из музичког фолклора – у питању је доследна употреба секундног корака у оквиру релативно суженог амбитуса, а већих скокова од терце готово да и нема. Ово такође поткрепљује претпоставку да је Лудмила Фрајт изучавала кретања појединачних гласова у народним вокалним композицијама старе хетерофоне традиције и закључке директно применила у својој музици, при том не мењајући карактеристике њиховог вођења. Изузетак у погледу суженог амбитуса је деоница хорне која, почев од 44. такта, сама уз пратњу великог бубња, бонгоса и клепетуше свира узлазне скокове велике септимае.

Пример бр. 5.

Cor. in Fa

У контексту форме и мелодијског аспекта композиције битно је идентификовати да су у питању носиоци израженог семиотичко-драматуршког потенцијала. Будући да је хорна кроз историју служила као сигнални, а онда и ловачко-сигнални инструмент, њој је овде, због тих истих асоцијативних квалитета у погледу архаичности, поверена улога покретача музичког тока ка вишем енергетском нивоу. После изненадног и неочекиваног *forte* удара великог бубња, позиви хорне на лов или узбуну неминовно конотирају исконско-примитивни немир и антиципирање прималне агресије која ће се испољити у кулминацији овог дела.

Преостали аспекти транспозиције архајског у *Еклоји* Лудмиле Фрајт који ће бити анализирани најкарактеристичнији су и у пуном светлу сведоче о суверености композиторкиног поимања музичког ткива балканског поднебља као и његове актуализације. Основне манифестације старе традиције, које су и даље присутне у народној музичкој пракси, Лудмила Фрајт је препознала, идентификовала и потом транспоновала у миље савремених и прихваћених музичких средстава, а оне се данашњим аналитичким „алаткама“ могу идентификовати као покретни кластери, микрополифонија и алеаторика. У циљу илустровања и поткрепљивања те идеје послужиће веома једноставан пример у вези са композицијом *Тужбалица*. Наиме, композиторка је написала поменуто дело дирнута снажним сећањем на *један доживљени случај нарицања и шуђења*⁷, обред који *еџнолози овако описују – кад жене кукају за мртвим, онда у кући ври од многибројних гласова*.⁸ Том приликом, Лудмила Фрајт је заиста била у ситуацији да чује више гласова који се углавном хетерофоно крећу у паралелним дисонантним сазвучјима, затим је, у истој тој хетерофонији, могла заправо чути (нетемперовану) микрополифонију, а ако замислимо више жена у једном дому које на различитим местима наричу, идеја алеаторике намеће се сама.

Можда најбољи пример покретних кластера у композицији *Еклоја*, поред већ описане фактуре дувачког квинтета, можемо пронаћи у деоницама виолина и виола. У петом такту, поменуте групе инструмената свирају дијатонски кластер који је третиран и пласиран у виду типичне гусларске, орнаментисане хетерофоније.

Пример бр. 6.

Vn. I
Vn. II
V-le

Периодично понављање овог статичног кластера на крајевима драматуршко-формалних целина се од 52. такта замењује микрополифоном процесуалношћу која добија улогу развојности. Кластер се потом, од 63. так-

Пример бр. 7.

та, регистарски пење навише, не мењајући полиритмичне и мелодијске међусобне односе деоница, задржавајући на тај начин своју исконску физиономију, а истовремено испуњавајући улогу која концепцијски припада западњачком модусу музичког мишљења. Овде је занимљива синтеза карактеристика вокалне и инструменталне народне музике; наиме, кластер је написан тако да истовремено звучи и вокално хетерофоно и гусларски хетерофоно. То поново указује на композиторкину фасцинацију специфичном бојом и атмосфером коју је, бавећи се најстаријом музичком традицијом, желела да транспонује у савремену музику тако што је, на овом конкретном примеру, уместо једних гусала (односно гудачке деонице) истовремено употребила „хор“ гусала.

Микрополифонија је такође великим делом присутна и у деоницама дувачког квинтета. Пример од такта број 26 (види пример бр. 7).

Прве назнаке овог поступка могу се видети од 16. такта у бимодалној колизији алт флауте и обое, а поступним наслојавањем и додавањем деоница, као и регистарским растом постиже се утисак развојности попут оне већ поменуте у пасусу о покретним кластерима. Имајући у виду афинитет Лудмиле Фрајт према камерном звуку, овде коришћена микрополифонија не тежи стварању звучних маса и боја као код Лигетија, већ задржава своје основно полазиште хетерофоног музицирања уског круга људи, као што је и случај код сеоских свирача. Међутим, имајући у виду звучни и фактурни резултат, није искључена могућност да је композиторка заиста изучавала микрополифони вођење гласова у Лигетијевим оркестарским композицијама (*Apparitions* или *Atmosphères*, на пример), те да је мелодијску грађу *Еклоје* прилагодила тако да микрополифони поступак примени, а да при том не наруши балканску изворност и једноставну ритмику (дијатонских) мелодијских линија.

Пример бр. 8.

Пратећи линију „рада са материјалом“, односно процесуалности, логично драматуршко исходиште музичког тока који нараста и инерцијом добија на нестабилности јесте својеврстан распад материјала – климакс (од такта број 77), за који је овде вешто искоришћена „апроксимативна“ техника компоновања, другим речима – релативна, диригована алеаторика. Имајући у виду да су у тренутку компоновања *Еклоје* алеаторику као композициони поступак већ две деценије користили различити авангардни композитори, Лудмила Фрајт је имала прилике да се са њом упозна кроз партитуре и концерте. Можда највећи подстрек да се служи алеаториком у овој конкретној композицији јесте чињеница да народно музичко стваралаштво обилује елементима који су плод случајности. Почев од нетемперованости хармонског система који увек зависи у великој мери од тога ко пева/музицира, до хетерофоније која је суштински увек непредвидива (види пример бр. 8).

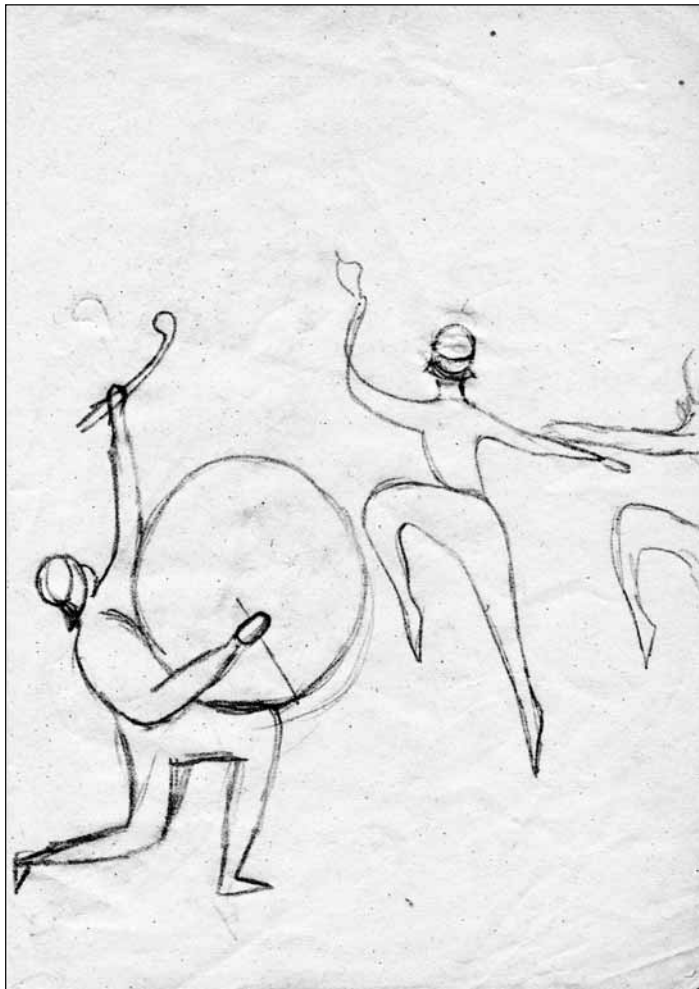
На примеру се виде последња два ступња трансформације мелодијских линија пиколо флауте, обое и кларинета (од 55. до 77. такта). На почетку процеса трансформације, флаута је свирала дугачке трилере и равне тонове, али техником летећег језика, обоа равне тонове из којих се образовао све бржи покрет, а кларинет дугачке трилере из којих се такође образовао покрет. Ефекат који је постигнут јесте да је целокупан мелодијски потенцијал

Лудмила Фрајт о *Еклоги*

Компонована 1974. године, она представља у односу на *Тужбалицу* даља настојања да се средствима савременог тонског изражавања оствари уметничка транспозиција звука аутентичног фолклора, дакле, оне специфичне питеорескне атмосфере коју тај звук својим тембралним особинама нуди.

Као што већ сам наслов указује, композиција је пасторалног карактера, у слободном облику са два одсека од којих први асоцира народну свирку, а други распламсану игру са кратким епилогом. Први одсек почиње широком носталгичном свирком алт флауте којој се уз повремено интерполиран рустикалан звук клеветуша и кластерски фон гудача, придружују остали дувачи - кларинет, фагот и хорна. У њиховом полифоном преплитању јавља се лежећи тон де који наизменично изводе алт флаута, кларинет и хорна, стварајући утисак претапања једне звучне боје у другу. Текстура постаје затим све гушћа и када у даљем развоју разиграност достигне степен вибрантног интензитета, она се разређује, звук утишава. Моменат потпуног смирења изненада прекида ударац на великом бубњу, глосанда хорне, а затим ударци на бонгосима, што представља почетак другог одсека. Гудачи у полиритмичким комбинацијама инсистирају на појединачним тоновима са акцентираним украсима - имитација свирке гусала - и смењују се са дисонантним сазвучјем дувачког квинтета. Музичко збивање расте у темпу и динамици и достигавши кулминацију нагло се прекида и прелази у кратак епилог којим се поново враћа носталгична атмосфера почетног дела композиције.

Лудмила Фрајт: Цртеж уз *Еклоју*



нихилизован и редукован на најбржу могућу орнаментичку која је такође својствена народном свирању. Микрополифонија и хетерофонија које смо видели у уском узорку на почетку *Еклоге* су пројектоване на већу равну широког слога постављеног у преко пет октава, суштински не губећи, при том, од својих иницијалних физиономија.

Властимир Трајковић је на комеморацији Лудмили Фрајт *Еклогу* описао као „наше *Посвећење њролећа*“. У извесном смислу то и јесте случај, јер, ако изузмемо силу звука и оштрину плесних ритмова којима друга обилује, остају нам у оба случаја сирове музике елементарног и природног, непосредне у изразу, модерне и моћне, а ипак верне идиосинкратичном идентитету свог исконског полазишта.

Литература

1. Бингулац, Петар. *Најиси о музици, студије и есеји*. Универзитет уметности у Београду, Београд, 1988.
2. Босе, Фритз. *Етномузикологија*. Друго издање. Универзитет уметности у Београду, Београд, 1989.
3. Деспић, Дејан. *Музички инструменти*. Универзитет уметности у Београду, Београд, 1979.
4. Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*. Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska, Zagreb, 1996.
5. Големовић, О. Димитрије. *Народна музика Југославије*. Музичка омладина Србије, Београд, 1997.
6. Kennedy, Michael. *Concise Dictionary of Music*. Oxford University Press, Oxford, 1996, ISBN 0-19-2800347-X.
7. Кохоутек, Цтирад. *Техника компоновања у музици 20. века*. Универзитет уметности у Београду, Београд, 1984.
8. Радиновић, Сања. *Облик и реч*. Етномузиколошке студије – дисертације, Свеска 3/2011, Факултет музичке уметности у Београду, Београд, 2011, ISBN 978-86-6051-083-1.

¹ Инструментални састав – у питању је камерни оркестар: дувачки квинтет, гудачки оркестар и удараљке.

² Дејан Деспић, *Музички инструменти*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1979, стр. 170.

³ Исто.

⁴ Изузетак су кратки „гусларски“ мотиви (нпр. такт број 5) о чијем ће тематском потенцијалу и фактурном значају бити речи даље у тексту.

⁵ Врста дебље палице.

⁶ Танка палица која личи на прут.

⁷ Петар Бингулац, *Најиси о музици, студије и есеји*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1988, стр. 319.

⁸ Исто.

COMPOSERS IN MORE FACES (1)

*Draško Adžić**

THE ECLOGUE BY LUDMILA FRAJT: COMPOSITION TECHNIQUES, HIPOTYPOSIS AND THE TRANSPOSITION OF THE ARCHAIC

UDK: 785.7:78.089.6 ; 78.071.1:929 Фрајт Л.

ID: 205596428

BIBLID: 0354-9313, 18(2012) pp. 10–15

Submitted: 1st December 2012

Approved: 15th December 2012

Summary: It is clearly visible that a prominent place in Ludmila Frajt's wide-ranging opus is dedicated to music the starting point of which is based on a great affinity and respect for folk music heritage of the Balkans. Ludmila Frajt's pieces, like *The Eclogue* (1975) which is presented here, demonstrate an evocation of an era long gone, showing the composer's profound understanding and sensibility for the idioms of folk music. The objective of this paper is to point out and interpret the methodology of Ludmila Frajt's artistic research while she was composing *The Eclogue*, as well as to contextualise the applied musical means and composition techniques used in the piece. In addition, the paper tends to explain which elements of these means and composition techniques are in essence based on common patterns and standard practices of folk music, as well as what made them, in Ludmila Frajt's artistic transposition, relevant for the musical environment of both the nineteen seventies and today.

Key words: Ludmila Frajt, *Eclogue*, musical analysis, transposition of Balkan folk music, methodology analysis of composing, hypotyposis, heterophony, moving clusters, micropolyphony, aleatoric music

* Draško Adžić (1979) graduated at the Faculty of Music in Belgrade, at the department of Composition and Orchestration, in the class of Prof. Isidora Žebeljan. He currently attends doctoral studies at the same faculty and department, and works as a teaching assistant at the same time. His pieces have been performed in Serbia, England, Germany, Belgium, The Netherlands, Austria, Czech Republic, Macedonia, Croatia and Bosnia and Herzegovina. He has taken part in European music festivals such as Gaudeamus Music Week, ISA PragWienBudapest, Music Biennale Zagreb and BEMUS. He often composes for theatre, TV and films, and his applied music pieces have been heard at the following festivals: Berlinale, Maifestspiele Wiesbaden, Fest, Bitef, Sterijino pozorje, MESS and Cinema City. In 2012 he received the Sterija Prize for original theatre music. He has also performed as a pianist, singer and conductor, performing his own pieces and pieces by other composers. He is occasionally employed as an organizer of concerts of contemporary music.

Марија Ђурић*

ЛУДМИЛА ФРАЈТ И ФИЛМСКА МУЗИКА**

УДК: 791.636:78 ; 78.071.1:929 Фрајт Л.

ID: 205596684

Biblid: 0354-9313, 18(2012) pp. 16-25

Примљено: 1. децембар 2013.

Одобрено: 15. децембар 2013.

Сажетак: Лудмила Фрајт је прва композиторка филмске музике у Србији. Посао у кинематографској индустрији добија непосредно по окончању Другог светског рата. Филмски опус ове ауторке, стваран између 1947. и 1968. године, броји 35 остварења од чега је за 12 наслова ангажована као композитор. Само једном је компоновала музику дугометражног играног филма. Било је то *Ойштинско дете* (1953), редитеља Младомира Пурише Ђорђевића. Рад на филму укључује и активности у домену педагогије и теорије; за потребе Центра за оспособљавање филмских радника из Београда на чијем је Вишем филмском течају предавала, почетком шездесетих година прошлог века написала је скрипта *Филмска музика*.

Кључне речи: филм, филмска музика, кинематографија, звук, слика, нарација

* **Марија Ђурић** (1969), доцент је на катедри Музика у медијима Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу (предмети: Медијски облици музике, Историја и теорија медија). Сарађује са Драмским програмом Националног радија (РТС), музички је критичар недељника НИН и један од уредника часописа *Књижевни лист*. Аутор је радиофонијских дела, као и музике за радио-драме и кратки филм. Искуство у медијима резултирало је учешћем на интернационалним фестивалима (Prix Italia, Prix Europa, Premios Ondas, Birds Eye View, Balkan Music and Art, Prix Marulic, Grand Prix Nova...). Излаже радове на научним скуповима посвећеним уметности, медијима и култури (Универзитет уметности у Београду; Universität Wien; Kadir Hass University, Istanbul; University of Athens...). Текстови су јој објављивани у часописима *Наслеђе*, *Теме*, *Култура*, *Про фемина*, *Музички шалас*, *Мокрањац*, *Нови звук*, *Филмограф*... Члан је Удружења композитора и музичких писаца Србије, Удружења новинара Србије и Европске мреже за студије филма и медија. Докторирала је на катедри за Теорију уметности и медија Универзитета у Београду. Основне сфере интересовања: примењена/функционална музика, радиофонија, теорија звука, социолошки аспекти музике у медијима.

Између страница књиге преведене као *Музика филма* Михаила Черемухина (Михаил Черемухин, *Музика звуковој филма*)¹, која је некада припадала приватној библиотеци Лудмиле Фрајт (1919–1999), сакрила се једна давнашња биоскопска улазница. Пожурело парче хартије нам открива да је 28. маја 1957. године, у седам сати, композиторка присуствовала пројекцији одржаној у биоскопу *Козара* (који већ дуже време не постоји). Јунакиња ове приповести седела је у партеру лево I, у деветнаестом реду, на седишту број четири. Да ли је можда ишла на пројекцију неког од филмова у чијем је стварању учествовала?

О месту Лудмиле Фрајт у српској филмској музици није једноставно говорити. Разлог томе су извори скромног обима. Вредност сачуваних композиторкиних партитура, документације и бележака јесте у том смислу неоспорна. Институције које би могле да буду пресудне за истраживање, међутим, или су практично угашене (попут Авала филма² и Дунав филма³), или поседују непотпуне податке. Фрајтова је, према нашим сазнањима, сарађивала на 35 филмова. За дванаест наслова је компоновала музику. Само један припада домену дугометражног играног филма (*Ойштинско дете* редитеља Младомира Пурише Ђорђевића, 1953). Осталих једанаест су документарног жанра. Будући мање медијски (тима и финансијски) атрактивна од играних структура, ова остварења су и мање прилежно чувана, чиме је онемогућен свеобухватнији и конкретнији увид у наведено поље стваралаштва Лудмиле Фрајт – знамо добро да се функционалност филмске музике може разматрати искључиво у оквиру филмског система за чије је потребе настала, она бивствује здружена са сликом и вербалном нарацијом. Музичка партитура сагледавана изоловано (на начин чисте музике) јесте корисно сведочанство, али не говори о међусобном саобраћању филмских аспеката, стога ни о улози музике у извесном филму.

Лудмила Фрајт је значајан део своје каријере посветила филмској музици. Њен улазак у седму уметност није случајност, како се то неретко дешавало на почецима југословенске кинематографије⁴. Композиторкин отац, Јован (Јан) Фрајт (1882–1938) био је активан као виолиниста, диригент, композитор, оргуљаш, али и као издавач музикалија, први на Балкану⁵. Међу публикацијама *Edition Frajt* проналазимо и филмску музику⁶. Будући да знамо да је Фрајтова прва музичка знања стекла у кругу породице⁷, сасвим је извесно да је имала додир и са музичком врстом којој ће се у потоњим годинама професионално посветити.

Посао у филмској индустрији Лудмила Фрајт добија непосредно по окончању Другог светског рата. Исте године када је стекла диплому Музичке академије у Београду (а похађала је студије на три одсека – композиција, дириговање и клавир – што ће се управо у потоњем раду на филму показати немерљиво корисним), постала је шеф

музичког одељења београдског Авала филма, где ће деловати током периода 1946–1952 (Adkins Chiti et al. 2011: 45). Њено име на филмском платну први пут срећемо 1947. године уз четири документарна наслова: *Пућем борбе за социјалистичке односе* (режија Жорж Скригин) и *Жива из Идрије* (режија Миодраг Петровић и Никола Рајић), оба реализована у продукцији Авала филма; *На њојојри-вредном добру* (режија Зоран Маркуш) и *Пејвавац је харао* (редитељи Миодраг Митровић и Михаило Ал. Поповић), у продукцији Звезда филма из Београда.

Фрајтова је прва композиторка филмске музике у Србији (и у некадашњој Југославији). На ауторство у овом домену чекаће, ипак, још неколико година. Речју, у свим филмовима на чијем је стварању радила за време службовања у Авала филму⁸, потписана је као „музичко вођство“. Разјаснићемо стога ову функцију, карактеристичну за иницијалне деценије српске/југословенске послератне кинематографије. У томе нам помажу како приватна документација композиторке, тако и приручник *Филмска музика* који је написала за потребе Центра за стручно оспособљавање филмских радника почетком шездесетих година прошлог века (Frajt, 1961)⁹.

На неколико похвалница и награда које је добила од Авала филма, име Лудмиле Фрајт, осим као „шефа музичког одељења“, налазимо и као „редактора музике за филм“. Управо редакторска функција указује на послове за које је била задужена. Реч је о задацима музичког уредника, односно музичког продуцента, што нам потврђује и редитељ Пуриша Ђорђевић са којим је Фрајтова 1953. године сарађивала на остварењу *Ојштинско дејше* (Ђирић, 2012). У приручнику *Филмска музика*, наместо поменутих, наилазимо на термин „музички сарадник“ (Frajt, 1961: 31–35), коришћен и данас, мада недовољно прецизан да одреди изузетно сложено улогу професионалног музичара у стварању кинематографског дела, те се изрази музичко вођство, музички уредник или продуцент чине примеренијима¹⁰. Лудмила Фрајт указује на позицију коју нипошто не треба потценити, будући да подразумева *низ одговорних њослова и мора се наћи на њомоћи свим делатностима у филмском њроцесу када се ради о њишњанима музике. А ња њишњања моју бишњи веома разноврсна* (Frajt, 1961: 34). Музичко вођство/уредник/продуцент/сарадник са редитељем доноси одлуке о томе који ће композитор писати музику (или бира музику у случају да није предвиђен композитор); одлучује о ангажовању интерпретатора (било компоноване или већ постојеће музике), као и о

врсти и обиму извођачког тела; одговоран је за снимање, монтажу, синхронизацију музике; упућује редитеља, продуцента и глумце у музички контекст филма; увежбава музику са извођачима; незаменљив је у ситуацијама попут снимања *play-back* сцена и слично (Frajt, 1961: 35).

Године 1948. Лудмила Фрајт се прикључује стварању дугометражних играних филмова¹¹: музичко је вођство у филмовима *Живој је наш* (редитељ Густав Гаврин, Авала филм) и *Бесмртна младосћ* (редитељ Војислав Нановић, Авала филм). За оригиналну музику ових наслова ангажовани су Станојло Рајичић, односно Михаило Вукдраговић (Ђирић, 2011: 129–131). Поред организовања музичког плана датих продукција, Фрајтова има задатак и да адекватном дијегетичком музиком обезбеди контекст и да тако призоре филмских фабула учини потпуним. У *Бесмртну младосћ* увешће аутентичне (музичке) звуке окупираног Београда који ће, по потреби, бити придруживани филмској слици и нарацији у циљу постизања атмосфере покороног града, али и беспштедног отпора младе генерације у српској престоници (ухапшени протагонисти певуше „Партизан сам, тим се дичим“ у моменту суочавања са смрћу; револуционарка Вера у свом дому на клавиру свира популарни шлагер – тиме је јасно постављен класни породични идентитет који је у супротности са политичким опредељењем девојке; у ноћном клубу у коме се заједно забављају Немци и „домаћи издајници“, штавише, чујемо џез). С друге стране, поред недијегетичке *background* партитуре Станојла Рајичића, у филму *Живој је наш* у дијегетичком статусу чујемо/видимо музику револуције и послератне обнове, оличену у знаним песмама и маршевима, датим у функцији репрезентације свесрдне народне иницијативе и заједништва у изградњи железничке пруге¹².



Слика бр. 1 – Кадрови из филма *Ојштинско дејше*



Слика бр. 2 – Припреме за филм *Срећно друјеви рудари*, 1951 (Лудмила Фрајт у средини)

У исто време, Лудмила Фрајт ће почети да компонује филмску музику. У питању су два документарна филма. Филм *Деца народа* (1948, редитељ Никола Рајић, Авала филм) рађен је на текст Мире Алечковић и Драгана Лукића. У попису композиторкиног опуса који је начинила музиколошкиња Христина Медић (а који је израђен према забелешкама Фрајтове), налазимо да је музика овог наслова трајала приближно шест минута и да је послужила као полазиште за композицију *Певајмо њесму* за хор и клавир¹³. На списку филмова везаних за име Лудмиле Фрајт, добијеном од Југословенске кинотеке, наведена је само као музичко вођство документарног филма *Ујал и људи* (1948, редитељ Бранко Ђеловић, Авала филм). Према наводу саме композиторке, она је аутор музике која траје осам минута, а партитура се налази у Авала филму¹⁴.

До одласка у Радио Београд 1952. године радила је на још 13 остварења у продукцији Авала филма. Издвојићемо *Друји кон-џрес КП Србије* (1949)¹⁵, не само зато што је оригиналну музику писала Фрајтова, већ и стога што је овај наслов удружио прву композиторку филмске музике у Србији са првом српском филмском редитељком, Вером Црвенчанин-Куленовић¹⁶. Две ауторке ће 1950. године поново сарађивати. Био је то филм *Београдско народно њозориште*¹⁷.

Лудмила Фрајт наставља да компонује музику за документарне структуре: *Наши њионири* (1949, режија Јелена Билбија), и

Будући уметњници (1951, режија Миодраг Николић). Ни ту се не подударају подаци Југословенске кинотеке и композиторкине заоставштине. Док је, по Кинотеци, Фрајтова ангажована као музичко вођство, сачувана документација откривају нам да је ипак писала оригиналну музику, штавише, да се партитуре, деонице, чак и снимак (музике из филма *Наши њионири*) налазе у Авала филму¹⁸. Филм *Будући уметњници* проналазимо и под радним насловом *Уметничке школе*, при чему година настанка и име редитеља недвосмислено указују на то о ком је филму реч. *Наши њионири* припадају домену филмског журнала¹⁹.

Прелазак у Радио Београд, у коме ће бити запослена до 1958. године²⁰, није значио и одустајање од седме уметности, напротив. Још једном ће, сада у хонорарном статусу, радити за Авала филм – као композитор музике дугометражног играног филма *Ојшњинско гејше*. Била је то последња сарадња Фрајтове са овом филмском кућом. У периоду 1953–1958, неколико пута ће бити ангажована као музичко вођство документарних остварења рађених у продукцији УФУС-а (Удружење филмских уметника Србије)²¹: *Најирај у живој* (1963, режија Миодраг Николић); *На њешчаним дунама* (1956, режија Петар Стојановић); *Слеј на Ничинају* (1957, режија Петар Стојановић)²²; *Облицу* (1958, режија Петар Стојановић). У истој функцији појавиће се и у продукционом тиму наслова *Лажни цар* црногорског Ловћен филма (1955, режија Велимир Стојановић, композитор Крешимир Барановић)²³. Овај наслов је први црногорски дугометражни играни филм, а фигурира и као први историјски филм социјалистичке Југославије.

У годинама које ће уследити, Фрајтова ће имати најплоднији период стварања филмске музике. Компонуваће за потребе кратког документарног филма *Конавока* сниманог у продукцији Славија филма (1962, режија Василије Брајовић)²⁴. Сарадња са Дунав филмом односи се на пет документарних наслова са музиком ове композиторке: *Сунчев њланешарни сисџем* (1961, редитељ непознат)²⁵; *Појлед с мосџа* (1962, режија Петар Стојановић); *Понеси ме, машиџо* (1962, режија Каменко Калуђерчић); *Леј у 21. век* (1962, режија Каменко Калуђерчић)²⁶; *Долина векова* (1968, режија Ратомир Ивковић).

Долина векова заокружује стваралаштво Лудмиле Фрајт у овом домену. Више неће писати филмску музику. Партитура је сачувана у рукопису (до филма нисмо успели да дођемо те стога, баш као ни код већине претходно разматраних наслова, не знамо каква је била улога музике у односу на слику и нарацију). Уписани поднаслови откривају Студеницу, Градац, Сопоћане, Петрову цркву, Жичу, Краљеву цркву. Композиторка им је доделила невелике инструменталне саставе и партитуру обележену модалношћу, неklasичним сазвучјима, очевидно структурисану тако да дочара многе векове и духовност здања српске православне баштине Рашке области, на која реферира као својствена аудитивна метафора²⁷ (*Пример 1*).

Деловање Лудмиле Фрајт у српској/југословенској кинематографији не исцрпљује се компоновањем музике и музичким вођством. Пошто је истовремено била и велики зналац процеса филмске продукције, њено искуство се показало битним у домену педагогије. Навели смо да је Фрајтова написала скрипта са тематиком филмске музике. Њен рад на (музичкој) едукацији филмских радника, међутим, сеже у саме почетке кинематографије социјалистичке Југославије. Речју, на документу од 14. јануара 1947,

упућеном „другарици Лудмили Фрајт“, сазнајемо да је предала предмет Музички облици на „курсу за кинематографију“ предузећа „Звезда“ из Београда током фебруара и марта исте године. Како је седма уметност некадашње државе бивала све моћнија, потреба за адекватним кадровима је све већа (Драмска академија постоји, али њени капацитети нису довољни да подмире захтеве све обимније произвође филма; такође стоји и потреба за дошколовавањем оних који су већ у наведеном послу). Априла 1960, Центар за стручно оспособљавање филмских радника при Удружењу филмских произвођача из Београда

обавештава Фрајтову о својим намерама да ујесен ове године ојшћочне с радом Вишеј филмској течаја у Београду. У том смислу, предлажу јој да изради дејтаљан програма за предмет Историја музике који ће се предавати на Течају током првој семестра. У потпису стоји име Вицка Распора (1918–1993), редитеља, сценаристе и дугогодишњег директора Дунав филма. Два месеца потом, Лудмила Фрајт је понудила план предавања из области историје

музике који неће бити традиционално конципиран: у њега су као равноправни укључени цез (од Гершвина до Елингтона и савремених цез уметника), оперета и забавна музика (од Штрауса и Офенбаха до савремених жанрова), и – филмска музика. Очигледно је да је овако формулисани предмет подстакао надлежне да релативно брзо, крајем 1961, у свој програм уврсте нову област. Била је то филмска музика²⁸.

Виши филмски течај (из ког се нешто касније развила Виша филмска школа – за слушаоце са праксом)²⁹ био је амбициозно осмишљен, судећи по програму и именима предавача које налазимо у Предлогу наставног плана. Подразумевао је четири семестра обимне наставе након чега је била предвиђена израда дипломског рада. Наведени су следећи одсеци: режија, снимање слике, сценографија и костим, снимање тона, организација, ТВ одсек, цртани филм. Филмска музика је била део свих програма. За потребе наставе, Фрајтова је написала истоимена скрипта. Иако датум није наведен, можемо готово са сигурношћу да претпоставимо да су настала 1961, што је време потписивања уговора са Центром за оспособљавање филмских радника (на насловној страни рукописа стоји име ове институције). Верујемо да је у моменту ангажовања композиторка извесно имала припремљен наведени текст.

Филмска музика је текст уџбеничког типа, намењен читаоцу који има основно предзнање о седмој уметности, а такође и о позицији музике у филмском систему. Черемухинова студија, поменути на почетку нашег излагања, није од значајнијег утицаја на скрипта Фрајтове, осим донекле у погледу организовања поглавља и потпоглавља³⁰. И док се Черемухин углавном бави самом музиком, Фрајтова има шири приступ. Она ће указивати и на друштвено-политичку функцију музике у филму што је чини ближом ставовима Адорна и Ајслера (Adorno and Eisler, 1994). Упоредиваће, рецимо, невеселу социјалну позицију музичара у првим корацима филма, где је њихов статус изједначаван са оним који су поседовали кафански забављачи (Frajt, 1961: 2). О истом проблему говоре и двојица немачких аутора када наводе пример *Stehgeiger*-а (Adorno and Eisler 1994: 48). Фрајтова спретно преплиће различите аспекте музике у филму: уз разматрање развоја, истовремено даје објашњења за технолошке услове функционисања, сугерише ефикасна решења, издваја примере који могу да послуже као узор. Композиторка опажа другостепени

положај ове музичке врсте и њену вредност аргументује чињеницом да су велика имена уметничке музике 20. века писала и за филм (Мијо, Хонегер, Шостакович, Прокофјев...). За сваку тезу коју износи, Лудмила Фрајт нуди и филмске примере, анализе музичких аспеката остварења Ренеа Клера, Чарлија Чаплина... Вредност иницијалног дела текста који се односи на историјат и жанровски преглед није, дакле, само у осветљавању развоја филмске музике, већ и понирању у поетику аутора чији су опуси поставили темеље израза савремене филмске уметности.

Лудмила Фрајт веома прецизно даје дефиниције одређених појмова. Њена одредница мјузикла, рецимо, вероватно је најкраћа, али и најјаснија од свих које налазимо у обимној литератури посвећеној овом жанру: *мјузикл је филмска ојеретиша* (Frajt, 1961: 9). Композиторка нас упућује на још једну улогу филмске музике коју нипошто не бисмо смели да занемаримо, јер се односи на могућност афирмације класичне музике, тиме и проширивања потенцијалног круга поклоника ове уметности. Очигледно је опажала немали јаз који се ствара између популарне и уметничке музике, такође и између слушаоца и савремене уметничке музике; јаза који би могао бити неутралисан управо у просторима филмске музике.

Фрајтова се посвећује и проучавању односа звука/музике са осталим елементима филма (углови снимања, кадмирање, сукцесија компоновања кадрова, уметност монтаже...), у чему иде испред свог времена (Frajt, 1961: 8–9). Сличан поглед на филмску музику стиже са уласком Мишела Шиона на научно-теоријску сцену, јер и овај аутор, баш као и Лудмила Фрајт, јесте „теоретичар праксе“ (Ђирић, 2013: 500). О томе особито сведочи други део текста *Филмска музика*, где ауторка подробно обрађује како звучне елементе у филму (почев од дијалога, преко унутарњег монолога, коментара/наратора, до невербалног звука оличеног у шумовима/ефектима и музици), тако и функцију музике унутар аудитивног поља (Frajt, 1961: 9–23). Фрајтова подвлачи *грамску снају звука* (Frajt, 1961: 9), што нас усмерава ка разумевању музике као сегмента наративног корпуса филма. Музика, ипак, *најчешће њежи ка њојојизацији* (Frajt, 1961: 11), чиме је истакнута њена емоционална снага. Истовремено, музика има способност да обезбеди контекст у коме се одвија радња, просторни и темпорални (Frajt, 1961: 20–23). У том смислу, ауторка наглашава важност фолклора, али и популарне музике; критикује „фалсификовање“, нарочито у покушају дочаравања удаљених предела или епоха, предлажући као најпрактичније решење не реконструкцију, већ стилизацију која је прилагођавање *ситуацији оствареном у ликовном делу филма* (Frajt, 1961: 21–22).

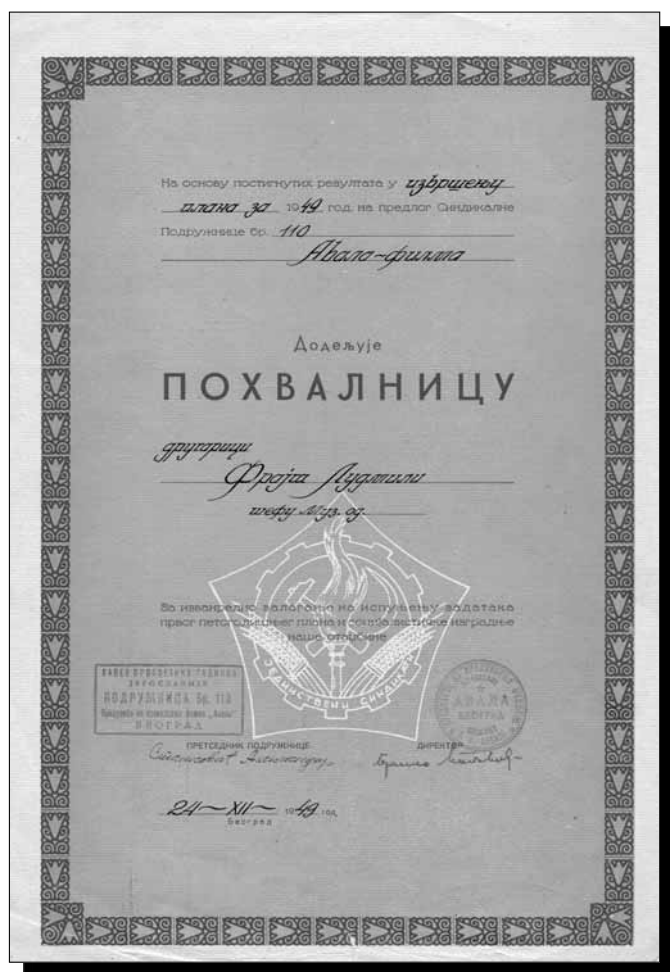
Лудмила Фрајт нуди и разделу наративних позиција музике, што у савременој теорији филма знамо као диференцијацију дијегетичке од недијегетичке музике/звуча. Дијегетички статус одређен је као „реална музика“, чије извођење *видимо односно наслућујемо на екрану, и чујемо* (Frajt, 1961: 11). Недијегетичка је, заузврат, названа „функционалном“ и појављује се „као спољни фактор“ јер гледалац/слушалац *чује невидљиве оркестре и хорове који стварају штиимуні или њојојомажу развој драмске радње у ситуацијама у којима за реалну музику не би њојојојало никакво ојравдање* (Frajt, 1961: 11). Актуелност ауторкиних ставова оличена је и у поимању звучне целине; Лудмила Фрајт никада не одваја музику од остат-

ка *soundtrack*-а, већ инсистира на равнотежи аудитивних елемената: поистовећује их са партитуром у коју су уписане деонице (музике, шума, дијалога/говора, чак и тишине), при чему постоји принцип „водеће мелодије“ и међусобне синхронизације осталих звучних аспеката (Frajt, 1961: 12). Занимљиво је да уочава мањкавости прегломазног звука класичне паритуре (владајуће у то време на глобалном кинематографском плану), и њеног честог значењског дуплирања (слике и/или нарације), што назива *несрећним решењем* и предлаже софистицираније текстуре конкретнијих колорита, *јринциј шћедљивосћии* који може да донесе утисак *бојайсћива боја и конћирасћиа између њих* (Frajt, 1961: 13). Фрајтова истовремено упућује филмске ствараоце на феномен субјективног опажања времена у чему управо музика обезбеђује утисак континуитета и ритма слике који, по потреби, може бити убрзан или успораван: на пример, у циљу градације драмске напетости унутар наизглед статичне сцене (Frajt, 1961: 15, 19). Лудмила Фрајт ће се обратити и путевима концепције музике у сасвим специфичним жанровима или ситуацијама попут комедије и гротеске, *музике људских емоција*, цртаног филма и других облика анимираног филма, документарних форми, илустровања музичких дела, филмовања опере и балета, концерата, компоновања мјузикла (Frajt, 1961: 23–30). Организацији рада на филмској музици посвећено је посебно поглавље. У кратким цртама пролази кроз целокупан продукциони процес, издавајући, логично, комплексну улогу композитора и

музичког вођства/сарадника (Frajt, 1961: 31–36). Ауторкино поимање музике седме уметности, како опажамо, увек је усмерено на функцију, те у *Филмској музици* нећемо срести уобичајен термин *примењена музика* (који на изврстан начин деградира наведену врсту).

Да ли је Фрајтова изнесене ставове и практично примењивала у свом филмском опусу откриће нам *Ойшћинско гећие* редитеља Пурише Ђорђевића, једини дугометражни играни филм за који је Лудмила Фрајт писала музику. Она се овде појављује у двојакој улози, не само у својству композитора, већ и музичког вођства.

Тематско полазиште комедије *Ойшћинско гећие* јесте истоимени роман Бранислава Нушића. Радња се одвија у (имагинарном) селу Прелепници³¹, између два светска рата, 1925. године. Удовица Аника одлучује да се ослободи ванбрачног детета. Оставља га на кућном прагу једног од мештана и напушта село. Паланачки дух (од чега није изузета ни престоница, која је такође присутна у овој причи), оличен је у мноштву „брижних“ којима је питање очинства неупоредиво битније од судбине малишана. Ситуација коју Нушић поставља у позицију српског „фолклора“, очигледно опредељује и ауторе филма да се обрати овој врсти музичког израза. Пуриша Ђорђевић присећа се заједничког рада: *Кренуо сам у шај филм и убрзо схваћиио да неће исћасћии добро. А што је био мој јрви играни филм. Онда нам је јрискочила у јомоћ Лига Фрајћ. Рафинирана, дама, за разлику од нас, манћуја, који смо мислили да знамо све а, усћвари, јојма нисмо имали. Рекао сам јој да желим музику која ће да јовори о обичном, јростћом али лукавом малом човеку и јонудио јој као „мусћру“ два кола која су ми звучала добро [„Ресавка“ и „Пашона“]. Она је од јојоа најравила одличну музику и „извадила“ филм“ (Ђирић, 2012). Ђорђевић нам такође открива да је Фрајтова много помогла и у погледу музике дијегетичког плана. Нумере које чујемо/видимо у кадру су бројне. Требало их је одабрати (што је, додуше, учинио редитељ), али и припремити, снимити и монтирати тако да не наруше ток филмске приче; да верно репрезентују доба и место одвијања фабуле и да непосредно укажу на заплет. Тако се догодило да је Лудмила Фрајт, иако превасходно аутор недијегетичке *background* партитуре, добила и обиман задатак као музичко вођство: Пуриша Ђорђевић музику сматра моћним редитељским оруђем, те ће је и овде обилато укључивати³².*



Слика бр. 3 – Признање које је Авала филм доделило Лудмили Фрајт 1949. године



Слика бр. 4 – Плакат за филм
Ојштинско дете

Песмица „Ја сам ја, Јеремија“ јесте први конкретан податак везан за фабулу³³, тим пре што је редитељ додао стихове, а у селу *родио се – родио се бајша; ња се цело село њиша ко ли му је њаша*, да би гледаоцу/ слушаоцу у потпуности било јасно шта је основа заплета. Сеоска забава наставаља се колом „Пашона“. Све то свира и пева група народних музичара у коју су се умешали и неки од актера приче. Изабране нумере које изводе протагонисти помогнуте су недијегетичком партитуром Фрајтове и говоре једнако упечатљиво колико и вербални наратив. Требало је критиковати претходни друштвени систем, некадашњу Краљевину Југославију, а музика је то могла да учини на убедљив начин. Чујемо „Не лудуј, Лело“, коју свира хармоникаш у аутобусу на прашњавом путу, као какву серенату младој жени жељној освете, јер ју је отерао муж да би се оженио девојком са великим миразом. Помало ласцивна „Пита нана где је сукња врана“ део је кафанске атмосфере у којој нема места женама (мотив ове песме назире се на тренутак и у *background* партитури Фрајтове). Нумеру „Јесење лишће“ заједно свирају учитељ клавира и млада жена и упућују је њеном остарелом супругу, начелнику (истом оном који је отерао прву жену да би се домогао бољег мираза). У истој је функцији „А шта ти је, мила кћери“, јер указује на „верност“ начелниковице. „Ја сам мали Ацика“ јесте песмица коју женски тамбурашки оркестар свира и пева не само кафанским гостима, већ и напуштеном малишану који у кафану стиже у наручју разнеже-

не начелникове слушкиње. Укључен је чак и „Марш на Дрину“ који радије звучи као циркуска музика; такође и расклимана, неповезана вашарска свирка у којој препознајемо „Тамо далеко“.

Српски фолклор ће, по идеји редитеља, постати и темељ недијегетичке партитуре Лудмиле Фрајт. Композиторка ће своју музику базирати претежно на мелодијским линијама двају кола, „Ресавке“ и „Пашоне“, богато их разрадити, прилагођавати потребама фабуле. Партитура, условно речено, припада обрасцу коју знамо под називом *класична филмска њартиштура* (због коришћења класичног оркестарског корпуса, али и усмерености на наративне датости)³⁴, са два функционална тема („Ресавка“ и „Пашона“), погодним за широка преобликовања. Извођачки састав се мења; Фрајтова има на располагању симфонијски оркестар, али пун састав користи тек повремено. Радије ће се обраћати појединим инструменталним бојама или њиховим комбинацијама које ће убедљиво преузимати улогу приповедача и донети жељени (црно)хуморни призивак овом филму.

За разлику од дијегетичких нумера које подвлаче значај појединих сцена или карактера, недијегетичка *background* партитура Лудмиле Фрајт функционише као *ilac* или сапутник малишана у авантури преласка из руке у руку, укључујући и јавну кућу чија власница прихвата да га прими на дуже, али под посебним условом. Баш као и сталне „станарке“, мора да заради за свој боравак и постаје дословно „дете за изнајмљивање“³⁵. И будући да *говори* наместо напуштеног дечака, музика ће добијати моћ изговорене речи. Композиторка ће се служити *mickey mousing* поступком, примењиваним у анимираним или немим филмовима, јер ће тако „вербализовати“ неизречено, карикирати поједине сцене, демаскирати и заостравати односе и ситуације. Партитура Фрајтове оперише и као „заступник“ детета које још увек није стасало да искаже свој став: музика је та која негодује, критикује недолично понашање оних који одлучују о његовој судбини. Дечаку ће музика (скок који чујемо у иницијалном мотиву кола „Ресавка“), помоћи у одлуци да се одважи и *ускочи* у нечију похабану коњску запрегу; да се отисне у непознато, али свакако оптимистичније него што је то будућност коју су му наменили „добротвори“.

Партитура Лудмиле Фрајт из филма *Ојштинско дете* на својствен начин јесте изазов друштвеном контексту у коме настаје. Наиме, непосредно по увођењу левичарске диктатуре, из идеолошких побуда, како у уметничкој музици намењеној концертној сцени, тако и у југословенској кинематографији, народно стваралаштво је претежно стилизовано „применом имагинарног фолклора“, са јасним фолклорним, али не и прецизним националним односно етничким обележјима (Мосусова, 2004: 18). Разлог лежи у тежњама нове, комунистичке власти да елиминише појединачне националне идентитете и да оформи нови, југословенски, који би објединио народе заједничке државе и неутралисао етничке несугласице и крвава разрачунавања (што је, нажалост, само на извесно време пригушено по завршетку Другог светског рата). Композиторка показује смелост: музика *Ојштинског детета* одступа од наведене датости будући да је у потпуности одређена српским фолклором³⁶. Таква пракса је сасвим ретка у остварењима савременика Фрајтове (усталиће се тек са слабљењем социјализма у некадашњој држави).

С друге стране, принципи које примењује у формулисању и удруживању музике са сликом и нарацијом филма *Ойштинско дејје*, управо су они које ће изрећи у студији *Филмска музика*³⁷. Лудмила Фрајт пише *класичну иарџишуру*, али то не значи да су слика и нарација утопљене у музику, јер се композиторка увек обраћа погодним, разноврсним структурама и колоритима и пажљиво одмерава степен присуства музике у филму (презентована је управо онако како композиторка препоручује, у кратким, фрагментарним структурама – осим завршног сегмента где је музици дат нешто заокруженији облик и коло „Ресавка“ у целини). Филмска музика Фрајтове је динамична, виртуозно повезује дијегетички са недијегетичким нивоом филма у чему као узоран модел може да послужи и данас, јер су њени поступци у сваком смислу остали актуелни.

Литература

- Adkins Chiti, Patricia et al. (2011). *Žene i muzika u Srbiji / Women and Music in Serbia / Donne e Musica in Serbia*. Venice / Trieste: Fondazione Adkins Chitti: Donne in Musica / UNESCO Venice Office.
- Adorno, Theodor, Hanns Eisler (1994). *Composing for the Films*, London & Atlantic Highlands: The Athlone Press.
- Ђорђевић, Младомир Пуриша (2002). *Jesen 4000 neto*. Beograd: Institut za film.
- Kostić, Slobodan (2005). „Sumrak Avala filma: tragovi bolje prošlosti“. *Vreme* br. 782–783, 29. 12. 2005, <http://www.vreme.rs/cms/view.php?id=438458&print=yes> преузето 23. 8. 2013.
- Медић, Христина (1999). „In memoriam Лудмили Фрајт-Франовић“ (рукопис), са комеморације у легату Славенски. Београд, 29. 9. 1999.
- Мосцова, Надежда (2004). „Социјалистички реализам и послератно стваралаштво Михаила Вукдраговића“. У: Д. Деспић (ред.). *Дело и делајносћ Михаила Вукдраговића и Марка Тајчевића*. Београд: САНУ, 13–21.
- Petronić, Radica, Ljubica Milenković-Tatić (1996). *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1945–1995*. Beograd: Institut za film.
- Radosavljević, Radmila (2013). „Agonija predugo traje“. *Blic Online*, 14. 4. 2013, <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:429411-Avala-film-Agonija-predugo-traje> преузето 23. 9. 2013.
- Ђирић, Марија (2010). „Већ филмске музике: концепти музике у филму“, У: Д. Бошковић (ред.). *Српски језик, књижевносћ и уметносћ. Теоријске основе и ирејносћавке савремене музике*. Крагујевац: ФИЛУМ, 15–29.
- Ђирић, Марија (2011). „Прашки ђаци и филмска музика“. У: М. Веселиновић-Хофман и М. Милин (ред.). *Прај и сјуденши композиције из Краљевине Југославије*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 121–137.
- Ђирић, Марија (2012). Разговор о Лудмили Фрајт – интервју са Младомиром Пуришом Ђорђевићем (звучни запис и рукопис). Београд, 20. новембар 2012.
- Ђирић, Марија (2013). „Успостављање нових традиција у теоријском промишљању звука/музике на филму: аудиовизуелни предлог Мишела Шиона“. У: С. Маринковић и С. Додик (ред.). *Традиција као инспирација*. Бања Лука: Академија умјетности, стр. 492–502.
- Удружење филмских уметника Србије, <http://www.ufus.org.rs/pravi%20istorijat.html>, преузето 14. 11. 2013.
- Frajt, Ludmila (1961?). *Filmska muzika* (rukopis). Beograd: Centar za stručno osposobljavanje filmskih radnika.
- Čeremuhin, Mihail (1949). *Muzika tonfilma*. Zagreb: Biblioteka komisije za kinematografiju vlade N. R. Hrvatske.

** Текст „Лудмила Фрајт и филмска музика“ написан је уз подршку музиколошкиње Христине Медић, редитеља Младомира Пурише Ђорђевића и Југословенске кинотеке.

¹ Реч је о приручнику намењеном синеастима, односно, ауторима филмске музике, који је у СССР-у објављен 1939. године, на хрватско-српски преведен и штампан деценију касније (Čeremuhin, 1949).

² Авала филм, основан 1945. године у Београду, најстарија је филмска кућа у Србији, односно у Југославији. Данас само формално постоји, будући да од 1990. почиње њено урушавање. Тада је већински власник ове куће са 51 одсто капитала постало предузеће „Југоекспорт“ које је, нажалост, доживело судбину практично свих некада успешних друштвених предузећа. Акције спасавања једне од највећих кинематографских кућа на Балкану још увек нису уродиле плодом (Radosavljević, 2013; Kostić, 2005).

³ Дунав филм основан је у Београду 1955. године. Познат је превасходно по продукцији документарних филмова. Судбина ове куће налик је оној коју је доживео Авала филм. Формално и даље ради, мада покушаји да ступимо у контакт са запосленима и дођемо до филмова на којима је радила Лудмила Фрајт, нису уродили плодом.

⁴ Малобројни су уметници који су у то време поседовали претходно филмско искуство. Разлог лежи у чињеници да је Краљевина Југославија недовољно улагала у овај домен, те се о филмској индустрији може говорити тек по успостављању левичарски усмереног друштвеног уређења. Нова Југославија опажа идеолошке потенцијале седме уметности. У том смислу, ангажовани су и бројни млади људи који дотад нису имали везе са филмом, али за које се сматрало да, уз адекватну обуку, могу да допринесу квалитету националне кинематографије. Примера је много, а међу најзанимљивијима је случај једног од култних српских редитеља, Пурише Ђорђевића. Непосредно након рата био је запослен као новинар, када је 1947, по задатку (такође – новинарском), радио репортажу-документарац о тада спорној територији, Трсту, што је резултирало првим (истоименим) насловом у богатом опусу овог синеасте (Ђорђевић, 2002: 147), који се од тада бави филмом.

⁵ Јован Фрајт је у Београду основао издавачку кућу *Музикалије Јована Фрајта*. По Фрајтовој смрти преузео ју је његов син Стеван који се такође бавио музиком.

⁶ Према сачуваним пописима, у *Edition Frajt* се налази 13 наслова каталогизираних под бројевима EF 767–787.

⁷ И по мајчиној и по очевој страни, породица Лудмиле Фрајт има значајан број чланова који се баве музиком. На будуће опредељење композиторке свакако је имало утицаја и то што је, поред професионалних ангажмана, у њеној породици интензивно присутно и кућно музицирање у најразноврснијим камерним комбинацијама (Медић 1999).

⁸ Лудмила Фрајт није била стриктно везана за ову филмску кућу, те је, како опажамо, сарађивала и са другим институцијама југословенске кинематографије: Звезда филм, Босна филм (где је у функцији монтажера музике радила на наслову *Мјесечник* редитеља Пјера Мајхровског из 1948, кратком филму типа филмског журнала).

⁹ До овог тренутка скрипта *Филмска музика* нису штампана. Цитате из овог њене студије дајемо са бројевима страница које стоје у рукопису.

¹⁰ О томе сведочи и владајућа, терминологија англосаксонске провенијенције у којој су задаци унутар филмског система веома прецизно именовани.

¹¹ Пре тога, у оквиру српске кинематографије био је реализован само један наслов, *Славица*, редитеља и сценаристе Вјекослава Афрића, са музиком Силвија Бомбарделија. Снимљен је 1947. године управо у оквиру Авала филма из Београда и сматран је првим послератним дугометражним играним југословенским филмом.

¹² Лудмила Фрајт се за време службовања у Авала филму појављује као музичко вођство у још једном дугометражном играном остварењу. То је *Дечак Миша* (1951, режија Радош Новаковић), где је као композитор ангажован Миленко Живковић (Petronić i Milenković-Tatić, 1996: 6).

¹³ Дело у рукопису сачувала је Христина Медић.

¹⁴ Некомплетан рукопис налази се код Христине Медић.

¹⁵ Добијени подаци откривају нам да је трајање музике из филма *Дрући конгрес КП Србије* око 18 минута. Према наводима ауторке, партитура и деонице налазе се у Авала филму.

¹⁶ Вера Црвенчанин-Куленовић, редитељ и сценариста (1919–2013). Била је прва жена филмски режисер у некадашњој Југославији. По нашим сазнањима, ово је и њен први филм, сниман 1948. и дистрибуиран наредне, 1949. године. Каријеру је почела као глумица у Народном позоришту у Сарајеву. Аутор је краткометражних филмова, бавила се списатељским радом (драме, драматизације, сценарија, неколико књига). За драматизацију Крлежиног романа *На рубу њамети* добила је Стеријину награду 1964. године. Била је

супруга песника Скендера Куленовића и мајка композитора Вука Куленовића.

¹⁷ Лида Фрајт, додуше, овде не компоује музику; појављује се као музичко вођство.

¹⁸ Потписана као музичко вођство, током раздобља 1948–1952. сарађује, поред поменутих, на стварању следећих документараца реализованих у продукцији Авала филма: *Наука и техника* (1949, режија Миодраг Николић; филмски журнал), *20. октобар* (1949, режија Славко Шакота), *Први мај 1950. у Београду* (1950, режија Живан Жика Чукулић), *Људи из загрује* (1950, Влатко Влатковић и Јован Јоца Живановић), *Стеван Мокрањац* (1951, режија Миливоје Михајловић), *Срећно, другови рудари* (1951, режија Живан Жика Чукулић), *Бор – филмски џрејлеп Народне републике Србије 1951. бр 4* (режија Петар Стојановић; филмски журнал), *Бергај* (1951, режија Михаило Бата Цагић).

¹⁹ Према забелешкама Христине Медић, наслов који стоји на партитури овог филма је *Дечја музика*, а извођачки састав претпоставља флауту, обоу, кларинет, три трубе, триангл, харфу и гудаче.

²⁰ На основу уговора које је композиторка чувала, знамо да се прелазак у Радио Београд догодио 28. маја 1952. Фрајтова је најпре имала статус музичког сарадника, да би убрзо, захваљујући широком музичком образовању и претходној пракси, добила позицију шефа редакције озбиљне музике, а потом и уредника у музичком сектору (13. јул. 1956.), што је у то време подразумевало делатност еквивалентну данашњој позицији директора Музичке продукције. Радио Београд ће напустити две године касније, 1. августа 1958, што је датум решења ауторкине молбе за отказ, које је потписао тадашњи директор програма ове институције, Владимир Пешић. Од тог тренутка, па све до одласка у пензију 1972, ради као секретар Музичке комисије Југословенске радиотелевизије. Период проведен у Радио Београду битан је, између осталог, због наставка рада на примењеној музици. Лудмила Фрајт је писала музике за радио-драме, а окушала се и на пољу електроакустичке музике – прва је жена композитор овог домена на Балкану.

²¹ УФУС је основан непосредно по успостављању Удружења филмских радника Југославије (15. март 1950), 4. јуна 1950. године, у просторијама Авала филма (данашња зграда Телевизије Београд). Рађање овог удружења иницирано је потребом да филмски ствараоци који су били махом у статусу „слободних филмских радника“ заштите своја социјална и професионална права удруживањем у сопствену сталешку организацију. Cf. <http://www.ufus.org.rs/pravi%20istorijat.html>, преузето 14. 11. 2013.

²² Под овим насловом филм постоји у попису Југословенске кинотеке. Као *Слеј њланинара* га, међутим, проналазимо на уговору који је Лудмила Фрајт потписала са УФУС-ом, 16. 2. 1957. године.

²³ Ловљен филм основан је 1949. године на Цетињу. Последњи наслов у овој продукцији реализован је 1965. године (*Проверено нема мина*, режија Здравко Велимировић).

²⁴ Славија филм почиње са радом 1955. године Први реализовани наслов је *Сведочанства о Тесли* (1955, режија Владимир Погачић), док последњи носи (симболичан) назив *Последњи ирначари* (1962, режија Жарко Пешић).

²⁵ У уговору од 16. децембра 1960 (*Сунчев њланешарни систем*), односно 1. октобра 1962 (*Појлег с мосја*), стоји да је ангажована за послове „избора и монтаже музике“, то јест као музичко вођство. Из молбе упућене Заводу за заштиту ауторских малих права, са датумом 17. априла 1963, сазнајемо да се у филму *Сунчев њланешарни систем* налази четрнаест минута музике чија је ауторка Лудмила Фрајт.

²⁶ Наслови *Сунчев планетарни систем* и *Лей* у 21. век не налазе се у попису филмова Фрајтове који смо добили од Југословенске кинотеке; о томе сведоче уговори из композиторкине документације.

²⁷ Инструменти које срећемо у овој партитури су следећи: кларинет (in B), хорна (in F), харфа, виола и виолончело. Петрова црква је, рецимо, добила хорну, харфу, виолу и виолончело; Градац – харфу и виолончело; Краљева црква – харфу, виолу и виолончело итд.

²⁸ У уговору Центра за стручно оспособљавање филмских радника од 30. 12. 1961. (бр. 682/3-61), који су потписали Лида Фрајт и Вицко Распор, стоји да *Центар ангажује Лиду Фрајт као предавача за предмет Филмска музика а за појребене наставе на трећем семестру Вишеј филмској школе у Београду, под условима утврђеним овим уговором.*

²⁹ Лудмила Фрајт је била ангажована и на Вишој филмској школи, о чему сведочи уговор између ње и Института за филм из Београда, бр. 01-417, склопљен 1. 9. 1966.

³⁰ Черемухин отвара *Музику филма* разматрањима феномена тона и музичке форме да би поступно ушао у просторе филма (Џеремухин, 1949), што код Фрајтове није случај. Она у материју улази непосредно, разматрањима музике у немој и потом у звучном филму.

³¹ Веома слично име, Прилепница, носи село надомак Ѓилана на Косову, тако да постоји могућност да је, евентуално, реч и о постојећем насељу.

³² Пуриша Ђорђевић нам открива да, штавише, *режира музиком* (Ђурић, 2012).

³³ На самом почетку филма, током првих двадесетак секунди, подлога слици је инструментална верзија враћанске песме „Шано, душо, Шано, мори, отвори ми врата“, тако да је то прва музика, односно, звук који чујемо у *Оштинском дејствију*. „Ја сам ја, Јеремија“ је прва информација коју гледалац/слушалац добија у филму тако да можемо да тврдимо да радња почиње да тече од наведене сцене.

³⁴ *Класична филмска хармонија* изворе има у (позно)романтичарском симфонизму; својеврсни је кодекс правила пратње визуелног/вербалног наративу, изврстан конвенционализам који композитору умногоме олакшава рад јер му служи као модел. Конвенције које конституишу *класични филмски музички образац*, деривиран из наратива филма (визуелног/вербалног), служе управо томе да не наруше наративну експозицију. Слика и дијалог су изнад музике, али музика утиче на континуитет филмске приче. У пракси, *класична хармонија* је често значила претеривања у погледу присуства музике, односно покривање практично сваког фрејма слике музиком (Ђурић, 2010: 19).

³⁵ Дечака „изнајмљују“ они који би преваром да себи обезбеде неку корист: доказивање непостојећих очинстава, прибављање финансијске добити, прављење (политичке) каријере...

³⁶ Истовремено, ово је и искорак у односу на принцип који Фрајтова исказује у својој музици намењеној концертној сцени. Особеност њеног односа према фолклору огледа се у чињеници да му није приступала *као извору мелодијској материјала, већ као ауθεν-тичном акустичном феномену*, Cf. (Adkins Chiti et al. 2011: 45).

³⁷ Такву доследност у сличним ситуацијама неће имати њене, у овом домену славније колеге попут, рецимо, Ханса Ајслера. Његове поставке из *Composing for the Films*, речју, нису се одразиле на музику из филмова у којима је био ангажован као композитор. Ово се, међутим, може објаснити и ригорозним продукционим захтевима Холивуда од којих се није смело одступати, те његова и Адорнова студија можда и не треба да буде повезивана са практичним радом немачког композитора.

COMPOSERS IN MORE FACES (2)

*Marija Ćirić**

LUDMILA FRAJT AND FILM MUSIC

UDK: 791.636:78 ; 78.071.1:929 Фрајт Л.

ID: 205596684

BIBLID: 0354-9313, 18(2012) pp. 16–25

Submitted: 1st December 2013.

Approved: 15th December 2013.

Summary: Ludmila Frajt (1919-1999) dedicated a large part of her career to “the seventh art”. She was the first female composer of film music in Serbia, but in former Yugoslavia as well, starting her work in the film industry shortly after the end of the World War II. The same year she graduated from the Academy of Music in Belgrade, she was appointed the head of the Music department of the Belgrade’s film studio Avala Film, where she worked from 1946 to 1952. She continued her work on film music even after her transition to Radio Belgrade (1952-1958), and later to the Music Committee of the Yugoslav Radio-television. Her film-related work, associated with large Serbian and Yugoslav film studios (apart from Avala Film, one should also mention Zvezda film, Bosna film, Dunav film, Slavija film, Lovćen film and Association of Film Artists of Serbia), applies to the period from 1947 to 1968; her opus counts 35 realizations, in 12 of which she was engaged as a composer, while in the rest she appears as the music director. On one occasion she composed music for a documentary live action film, titled *Opštinsko dete* (1953, directed by Mladimir Puriša Đorđević). Ludmila Frajt’s film-related activities also include educational and theoretical work: a lecturer of the Advanced Film Studies at the Center for the Professional Training of Film Workers in Belgrade in early 1960s, she wrote the scripts titled *Film Music* for the purposes of the Center. These notes, although created a half of century ago, remain a valuable guide in terms of practical suggestions regarding the conception and position of music in the film system.

Key words: film, film music, cinematography, sound, picture, narration

* Marija Ćirić (1969) is an assistant professor at the department of Music in Media at the Faculty of Philology and Arts in Kragujevac. Furthermore, she is an associate of the Drama program of the Radio-television of Serbia (RTS), a music critic for the NIN weekly newspapers and a member of the editorial board of the *Literary Newspapers*. She writes radio-phonetic pieces, as well as music for radio-dramas and short films. Due to her experience in media, she participated in various international festivals (e.g. Prix Italia, Prix Europa, Premios Ondas, Birds Eye View, Balkan Music and Art, Prix Marulić, Grand Prix Nova). She delivers papers at symposiums dedicated to art, music and culture. She published texts in numerous magazines (*Nasleđe, Teme, Kultura, Profemina, Muzički talas, Mokranjac, Novi zvuk, Filmograf*) and is a member of the Composers’ and Music Writers’ Association of Serbia, Journalists’ Association of Serbia and of the European Network for Cinema and Media Studies. She obtained her PhD at the Department for the Theory of Art and Media at the University of Belgrade. Her main fields of interest are applied/functional music, radiophony, theory of sound and sociological aspect of music in media.

Лудмила Фрајт*

ФИЛМСКА МУЗИКА

УДК: 791.636:78.01

ID: 205596940

Biblid: 0354-9313, 18(2012) pp. 26-44

Примљено: јул 2013.

Одобрено: октобар 2013.

Сажетак: Ова студија написана 1961. године представља прва скрипта о филмској музици неог српског аутора. Пронађена су у заоставштини њихове ауторке Лудмиле Фрајт и сада се објављују први пут као важно сведочанство о степену развоја и проучавања филмске уметности у Србији након Другог светског рата. Скрипта су произашла из низа предавања која је Фрајтова одржала на Вишој филмској школи у Београду. У првом делу студије ауторка даје историјат и жанровски преглед филмске музике. У оквиру тог контекста осврће се и на поетике појединих филмских стваралаца (Ренеа Клера, Чарлија Чаплина, Џона Форда) значајних за утемељење савременог филмског израза. На примеру познатих композитора 20. века (Прокофјев, Мијо, Хонегер, Бернштајн, Рота) који су писали и музику за филм Фрајтова указује на њен значај за развој звучног филма. У другом делу студије ауторка проучава функцију музике у оквиру свеукупног звучног спектра филма. Она детаљно анализира појединачне звучне елементе у филму, као и њихове међусобне односе и интеракције указујући на значај равнотеже свих аудитивних параметара.

Кључне речи: звук, шум, дијалог, неми филм, звучни филм, монтажа, филмска музика

* Лудмила Фрајт (Београд, 1919–1999) потиче из чешке породице чијих се неколико претходних генерација бавило музиком. Музичко образовање најпре је стицала у породици. Након завршетка средње музичке школе (*Сјанковић*) уписује клавир (класа Емила Хајека) и композицију (класа Милоја Милојевића) на Музичкој академији у Београду, где је дипломирала (композицију и дириговање) 1946. године у класи Јосипа Славенског. Њена професионална делатност након тога обухвата рад у Авала филму, у Радио Београду и у Југословенској радиотелевизији. Прва је ауторка филмске и електроакустичке музике у нас. Композовала је музику за 12 филмова: *Уметничке школе* (1951), *Ојштинско дејше* (1952), *Долина векова* (1968); електроакустичка дела: *Астериоиди* (1967), *Фијуре у њокрешу* (1979); дечју музику као и: *Симфонију ин Ре* (1946), *рапсодију Свирач и њишце* (1966), гудачки квинтет *Сребрни звуци* (1972), *Еклоју за дувачки квинтет, гудачки квинтет и ударачке* (1975), *Звона за хор и магнетофонску траку* (1981), те хорску музику: *Тужбалица* (1973), *Крес* (1974), *Да њадне дажд* (1974).

Музика у немом филму

Обично се рађање филмске уметности везује за проналазак филмског апарата, за појаву слика које се крећу. Али филмска уметност није никла из самог техничког проналаска, него је настала постепено у једном другом процесу, користећи елементе и достигнућа других уметничких грана: ликовних уметности, позоришта, музике и др. Овај процес нарочито је видљив ако пратимо музику и њен однос према филму који се веома много изменио од појаве кинематографије до наших дана. Музика је дуго година била само пратилац филма да би тек касније постала један од елемената који чине филмску уметност.

Ако позориште посматрамо као један од облика на чијим елементима се изградила филмска уметност, учовамо да постоји давнашња веза између музике и драме. Приказивање класичне грчке драме није се могло замислити без музике, коју је изводио свирач на аулосу или китари. Иако је ова музика била веома једноставна, она је чинила једну неразлучиву целину са говореним текстом.

Од момента када се у ренесансном позоришту родила наша савремена драма, она се континуирано развијала, а са њом и функција музике, у односу на форму коју је узимала сама драма. Из ренесансног позоришта, наиме, развило се више драмских облика. Музика је пре свега била обавезна у тзв. коадима са певањем и, разуме се, у опери. Међутим, у драми, која се све више ослобађала од поезије, музика се свела на интерлудије за попуњавање пауза, а централна улога поверена је дијалогу који је све више био писан у прози.

У време кад је рођен филм, пијаниста или оркестар већ су одавно постојали у живом театру, те је тако оживљавање неме филмске слике музиком дошло сасвим природно, тим пре што је у то време већ постојао балет-пантомима као уметнички жанр уз обавезну музичку пратњу. Тако је компоновање музике за драму и друге драмске врсте у ствари антиципирало компоновање музике за филм.

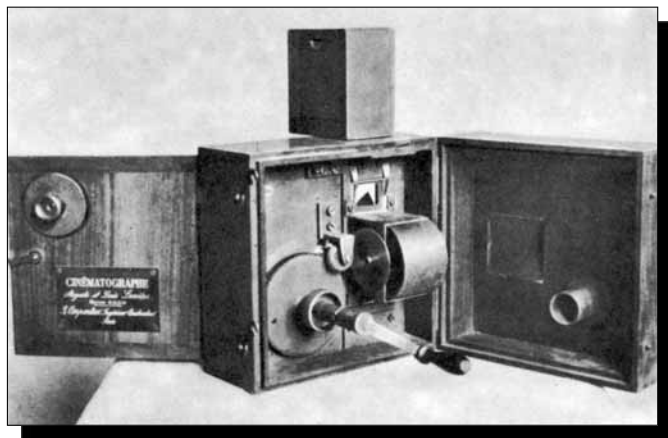
Када је филм почео да продире у јавност, његово приказивање је било везано за кафану, вашар и водвиљско позориште. Читавих десет година, па и више, филм је био само један додаток уз друге облике забаве. За све то време филм се задовољавао тиме што је обрађивао теме кратког даха: водвиље, фарсе, кратке комедије, „трик филмове“ и мелодраме. Он још није био открио своје драмске могућности које су касније тако богато дошле до изражаја. Што се тиче музике, која је пратила филм тако рећи од самог његовог почетка, она у то време није имала други задатак него да нечим испуни тишину и прикрије зујање пројектора. Када је породица Лимије приредила прво јавно приказивање филма 28. децембра 1895. године у Паризу, уз филм је извођена пратња на клавиру. За прво извођење Лимијеовог

програма у Лондону 1896. године донесен је хармонијум из оближње цркве на коме се свирало за време представе.

У овом првом периоду немог филма носилац музичке пратње био је пијаниста. Музика коју је изводио састојала се од познатих класичних комада или комада из области тзв. салонске музике која је тада била у моди. Као што смо већ напоменули, од музике се очекивало да улепша представу, а не и да прати саму филмску радњу. Такав захтев постављен јој је тек онда када је и сам филм почео да обрађује драмске садржаје и када је стекао право грађанства као самостални облик друштвене забаве. Према подацима из првог периода немог филма видимо да су пијанисти за овај посао били слабо плаћени и да су се углавном поред овог бавили и другим пословима. Материјално стање није им допуштало да купују прилично скуп нотни материјал, а нису имали ни времена да уче нове комаде, па често ни да погледају филм пре премијере. Тако је долазило до неспоразума, често и комичних, између филма и музике. Али како је филм више освајао публику, ницало је и све више и све боље уређених кинематографа. Музичка пратња је од првобитно само клавирске постепено расла и нарасла до оркестра. У већини случајева то је био састав тзв. салонског оркестра са још увек обавезним клавиром, који је у њему имао веома важну улогу.

Око 1912. године, како у својим мемоарима износи познати енглески композитор филмске музике Луис Леви, мали филмски оркестри још увек су се задовољавали свирањем одабране лаке кафанске музике, сасвим неповезане са филмом. Они су изводили целе композиције попут увертире *Вилем Тел* Росинија, затим разне комаде Чајковског или Рубинштајна, а кад би један одсвирали, настала би мртва тишина док не почну следећи. Филмски продуценти често су се жалили на овакве музичке пратње и захтевали од приказивача филмова да прибаве музику која би заиста пратила радњу на екрану.

Тако долазимо до следеће фазе развоја музике у неком филму. То су почеци музичке монтаже коју су вршили диригент, односно капелник или пијаниста из оркестра. Они су пре приказивања погледали филм и бирали прикладну музику међу нотама којима су располагали. Обележили би тактове бројевима, означили редослед, а кад је дошло до приказивања, обично би то изгледало овако: диригент је у моменту када се мења сцена дао знак ударцем у пунт, музика би се прекинула без обзира на музичку фразу, да ли се то десило у средини мелодије или потезу



Слика бр 1. – Лимијеов кинематрограф

гудала; пијаниста би тада нешто импровизовао на клавиру док су остали музичари журно окретали стране и претурали по нотама да пронађу следећи број.

Већ у самом почетку рада на овој врсти музичке монтаже почели су да се појављују албуми нота у којима су музички комади били класификовани по карактеру и „штимунгу“. Први такав албум штампан је 1913. године под именом *Sam fox* албум. За следећих петнаест година штампано је више оваквих албума који су се у то време називали „кинотеке“. Једна од најпознатијих кинотека објављена је у Берлину 1919. године. У њој су били сабрани многи познати комади, разврстани по штимунгу, а било је и специјално компоноване музике за поједине сцене.

Монтаже овакве врсте са музичког гледишта су представљале једно безобзирно касапљење музичких дела. При томе је често мењан темпо, ритам, тоналитет, форма, инструментација, а у датом моменту чак и мелодија музичког комада. Нису била поштеђена ни већа дела, као на пример Шубертова *Неговршена симфонија*, уветире и друге озбиљне композиције великих мајстора. Овај самовољни поступак у погледу коришћења чувених дела претпостављао је проблем у овој фази развоја филмске музике. С једне стране, тзв. озбиљна музика је била неопходна, а с друге није било могуће сачувати њен карактер и облик. Најзад су почели да се појављују издавачи који су ангажовали поједине композиторе да специјално компонују музику за уобичајене сцене у неком филму. Оваква музика, иако можда и није имала неке веће уметничке вредности, свакако да је била погоднија за уклапање у музичку пратњу филма него већ постојећи музички комади. Рад на музичкој монтажи све се више усавршавао. Тако је око 1920. године музичка монтажа, која је користила класичне комаде, популарну савремену музику и специјално компоноване фрагменте за музичку монтажу, постала призната врста уметничке адаптације. Сада се већ увелико ишло за тим да се музика што потпуније уклопи у садржај филма и да што верније дочара одговарајућу атмосферу. Београђани старије генерације могу се сетити једног приказивања у биоскопу *Наркиџо*, када је бурлаке са Волге пратио хор постављен иза платна са познатом руском песмом *Еј, ухњем*, што је у то време представљало малу сензацију.

Било је и таквих филмова за које је монтажа направљена још у студију, приликом снимања филма. Тада би уз копију филма била приложена и листа на којој се уз

опис сцене налазила и сугестија која композиција треба да се изводи уз одређене сцене, па је био означен и издавач где се могу набавити ноте. Једна од најбрижљивије састављених монтажа филмске музике била је она коју је Грифит саставио за свој филм *Рађање нације*, приказан 1915. у Њујорку. Грифит, који је био и музички образован, извршио је избор музике, а поједине делове је повезао и оркестрирао композитор Јозеф Брил. То је била потпуна оркестарска партитура, иако се састојала из делова композиција Грига, Вагнера, Чајковског, Росинија, Бетовена, Листа, Вердија и читавог низа мање познатих композитора.

Паралелно са све већим угледом који је стицао филм, и од филмског оркестра се тражио све већи квалитет. Приказивачи филмова су се трудили да ангажују добре музичаре и угледне диригенте, јер ови оркестри су имали задатак да и у паузама између чинова концерттирају и забаве публику.

При оваквој ситуацији у филмској музици сасвим је разумљиво да се код појединаца родила идеја о специјално компонованој музици за један одређен филм. Први такав контакт композитора са филмом долази у исто време када су и односи филма са позориштем постали ближи. У Паризу је 1908. године основана компанија *Le film d'art* са намером да привуче филму познате позоришне глумце. Иза ове компаније стајала је фирма Пате, а саму акцију су подржавале Францу-

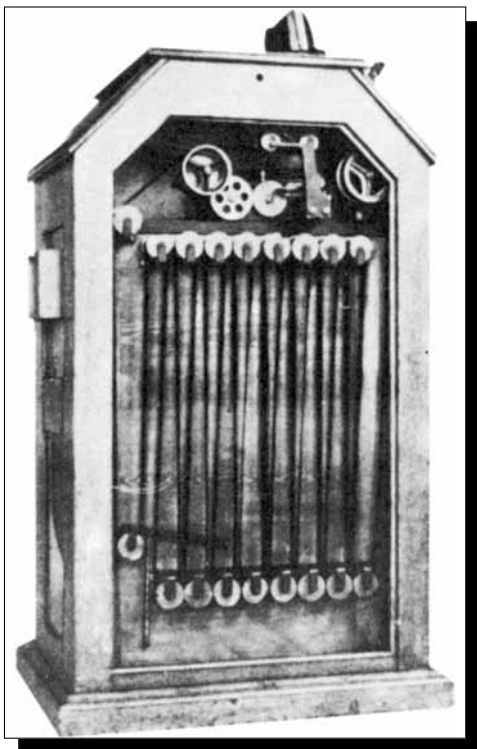
ска академија и Француска комедија. Први филм који је произведен у овој компанији био је *Убиство војводе Гиза*. За компоновање специјалне музике позван је Камиј Сен-Санс. Његова музика за овај филм (опус 128) састојала се од увода и пет слика писаних за ансамбл гудача, клавир и хармонијум и била је брижљиво уклопљена у филмску радњу.

У периоду касног немог филма било је више филмских остварења за која је музика била специјално компонована. Међу њима се нарочито истиче музика Едмунда Мајзела за Ејзенштајнове филмове *Крстарица Пошемкин* (1925) и *Окшобар* (1928). Нажалост обе партитуре су изгубљене, а музика која се данас изводи уз поменуте филмове касније је додата. Сви који су гледали Ејзенштајнове филмове, праћене Мајзеловом музиком, сећају се ове изванредно успеле музичке пратње и примећују колико им је она недостајала када су ови филмови приказивани без ње. Композитор Ханс Ајзлер тврди да је Мајзел био композитор скромних квалитета и да његова партитура није ремек-дело, али и то да је он у својој музици за филм избегавао неутрална клишеизирана решења, да је она, напротив, обилovala снажним акцентима и деловала непосредно и упечатљиво. Од Мајзелове филмске музике сачуван је једино клавирски извод са филм *Берлин* (1927). Од осталих филмских партитура из овог периода можемо поменути Мијоову за филм *L'Inhumaine* (1925), затим Хонегерову за филм *Le Rone* и Шостаковичеву музику за *Нови Вавилон* (1928).

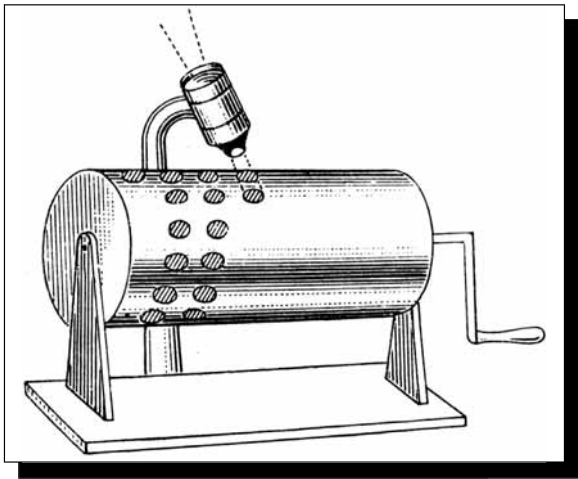
Готово од самог почетка стварања филма постојала је идеја о музичкој пратњи која би била репродукована путем механичких уређаја. За ову идеју нарочито је био заинтересован Едисон. Кроз читав период немог филма стално је радио на томе да свој фонограф усаврши и оспособи га за репродуковање музичке пратње која би била синхрона са сликом. Поред Едисона, и други су радили на усавршавању разних грамофонских апарата за синхронизацију. Ти су апарати имали разне називе: *хронофон*, *вивафон* и сл. За вивафон који је пронађен 1907. године кажу да је са успехом пратио кратке, филмове чије трајање је било ограничено на трајање једне грамофонске плоче. Али, главна сметња да се више прибегне коришћењу механичке продукције није била несавршеност у постизању синхронитета него квалитет репродукованог тона. Тон је био сиромашан и слаб, није могао да се упореди са живим звуком филмских оркестара, тако да ови први покушаји нису наишли на ширу примену у кинематографији.

Око 1910. године почеле су да се појављују и друге механичке направе са циљем да замене филмске оркестре. Најпознатији од њих био је *оркестрион* који је функционисао на принципу сличном верглу, а снимци су били записани на великим ваљцима који су се стављали у погон убацивањем новчића. Истовремено, појавиле су се и компликоване и скупе машине за производњу разних звучних ефеката, које су једно време примане са одушевљењем. Али ни ова ефектоманија није дуго трајала. И продуценти, као и приказивачи филмова, вратили су се музици која је имала већу емоционалну вредност од реалистичких звучних ефеката.

Постоји још једна веза између музике и немог филма. То је музика у атељеу. Када је неми филм почео да се развија као уметност која је кадра да изрази људске драме и осећања, режисери су дошли до констатације да глумци могу боље да оживе поједине сцене ако за време снимања



Слика бр 2. – Едисонов кинематоскоп



Слика бр 3. – Фонограф (оркестрион)

слушају музику. Било је уобичајено да у атељеима постоје мали састави, или бар клавир, који су имали задатак да створе одређени штимунг. Режијери су се обично договарали са пијанистом која музика треба да се изводи уз неку сцену. Енглески режијер Пирсон редовно је захтевао на својим снимањима музичку пратњу јер је, по његовом мишљењу, музика била *емоционални дијалог немог филма*. Ови ансамбли су свирали често и код снимања екстеријера. А када се почело са праксом да се коначна музичка монтажа за сам филм прави у атељеу и у виду упуства доставља диригентима уз копију филма, онда су се у њој налазиле оне композиције које су свиране још за време самог снимања филма.

Музика у раном звучном филму

Право откриће звучног филма био је проналазак звучне филмске траке. Оно је дошло после једног релативно кратког периода када је звук произведен са грамофонских плоча, које су се у међувремену усавршиле, и помоћу појачивача репродукован у кино дворанама. Иако се донекле усавршио звук грамофонске плоче, само спајање траке и плоче није никад могло дати потпун синхронитет. Ово је нарочито било уочљиво код представа са траком која је била већ више пута приказивана, па због тога искидана и поново лепљена. У том случају избацивани су оштећени делови траке, док је тон текао у својој првобитној дужини. Понекад је било веома комично видети сцену у којој глумци мичу устима и гестикулирају, а за то време се чује музика, да би се иза тога, кад сцена представља већ сасвим нешто друго, чуо протекли дијалог са великим закашњењем. Али сам феномен слике која говори толико је заокупио гледаоце у том првом моменту да нису много ни замерали несавршенству у погледу синхронитета.

Међу прве филмове са музиком синхронизованом на плочама спада филм *Дон Жуан* који је произвела америчка компанија *Warner Brothers* 1926. године. Сензационална демонстрација синхронизованог звука био је несумњиво познати филм *The jazz singer* (1927) (*Певајућа луда са песмом Сони бој*), јер је у појединим секвенцама уведено синхронизовано певање које је изводио Ал Џонсон.

Први прави говорни филм био је америчко филмско остварење *Свештосћи Њујорка* (1929). Њега су убрзо следиле и други, и од тада је настало право утркивање филмских продуцената у производњи звучних филмова. Први звучни филм у Енглеској била је Хичкокова *Уцена* (1929). Музика за овај филм била је рађена сасвим по узору на живе оркестарске пратње у кинематографима. То је типичан пример снимљене партитуре немог филма са само местимичним концесијама звучној филмској техници.

У току 1929. и 1930. године и друге земље почињу да производе звучне филмове: Француска, Немачка, Италија, Шведска и СССР. Први француски звучни филм снимљен у Француској (пре тога је један снимљен у Енглеској) био је филм Ренеа Клера *Под крововима Париза*. Музику за овај филм компоновали су Раул Морети и Арман Берна, а у филму су такође употребљени и делови музике из постојећих дела Дебисија и других композитора. Треба напоменути да је Рене Клер био један од оних филмских радника који је дубоко жалио за немим филмом, за поезијом света снова немих слика и њиховим замењивањем од стране сировог реализма говора, што је несумњиво утицало и на његов однос према звучном филму.

Већ у првим данима звучног филма створене су две главне врсте с обзиром на концепцију решавања звучних проблема. У првој је музика употребљавана без прекида на начин уобичајен у кинематографима за неми филм, тј. као стандардизована музичка кулиса, као што смо констатовали за Хичкоков филм. Друга врста се готово потпуно одрекла музике или се она појављује веома ретко. Филмови ове врсте били су претрпани дијалозима и ефектима употребљеним на сасвим реалистичан начин. Кадрови лица која говоре следиле су један за другим кроз цео филм, тако да су оваква остварења личила на филмовано позориште, што се уосталом често радило у то време. Звезде немог филма чији су глумачки квалитети развијени на потпуно другим темељима нестале су заувек, а глумци из позоришта су заузели њихова места. Филм је у ствари поново откривен. Пронађено је ново драматуршко средство које је стајало на располагању филмским ствараоцима. Али, разуме се, као сваки нов проналазак, феномен снимљеног звука морао је да се иживи. Било је неизбежно да филм прође кроз фазу у којој су људски говор и природни звуци били приказани због себе самих. А музика? Музика није представљала никакву новост у филму. Једино је

певање, због комбинације речи и музике, богато експлоатисао нови звучни филм.

Вратимо се сада Ренеу Клеру и његовом филму *Под крововима Париза*. У њему уочавамо двострано решавање проблема музике. С једне стране имамо познату шансону која је у центру пажње, која је вешто и промишљено уткана у филм са својим пуним драматуршким значењем, док са друге имамо музику која се појављује углавном само као музичка кулиса у позадини дијалога. Ње има исувише у филму, а карактер јој је илустративан по узору на музичке пратње немих филмова. Очигледно је да је Клер имао намеру да шансону лансира као шлагер филма и то је учинио на један непосредан начин који одмах осваја гледаоца. У његовом каснијем филму *Последњи милијардер* његов однос према улози филмске музике веома се изменио. Музика је овде коришћена економично, са много доброг укуса, а стилски и емоционално одлично је уклопљена у концепцију филма. У оба поменута филма Клер не употребљава никакве шумове.

Ускоро после првог Клеровог филма појавили су се и други који нису подлегли тенденцији претеране употребе новопронађеног звука: *На зајпаду нишџа ново, Пуџи у живоји* и *Плави анђео*.

Још један уметник чије су симпатије заувек остале на страни немог филма је Чарли Чаплин. Одатле потиче и његов однос према музици коју он редовно сам компонује за своје филмове. Његова музика првенствено има емоционално деловање мада често садржи и илустративне елементе. Тамо где прати комичне ситуације делује шаљиво и гротескно, али никад банално, захваљујући духовитој инвенцији композитора и вештини да са неколико потеза подвуче оно што се догађа на екрану. Велики свестрани Чаплинов таленат, висока култура и истанчан укус чине да његова филмска остварења више него икоја друга представљају синтезу свих компонената филма који третира као целовито уметничко дело. Његов први звучни филм су *Светлостии велеграда* (1931). У њему постоје три основна музичка мотива. Први, доста оштар мотив изражава стихију велеграда, други прати Чарлија скитницу и прожет је хумором, док је трећи, веома леп лирски мотив у вези са ликом продавачице цвећа. О осталим Чаплиновим филмовима биће речи касније.

Већ смо напоменули да су у овој раној фази звучног филма филмски ствараоци нарочиту пажњу поклањали вокалној музици. Тако је настао посебан филмски

жанр, тзв. мјузикл или филмска оперета. Пренесен из позоришта, то је комад са певањем оперско-ревијалног карактера. Поред поменутог француског филма овог жанра *Под крововима Париза*, снимљени су у то време у Америци *Мелодије Бродвеја* и *Краљ цеза* (са Полом Вајтманом), а у Немачкој *Конјрес се забавља*. Занимљиво је напоменути да је приликом снимања филма *Конјрес се забавља* (1931) први пут примењена техника снимања на плејбек. Пре тога је музика која се истовремено изводи на екрану, морала бити синхроно снимљена са сликом. Примена технике плејбека омогућила је да Лилијен Харвеј сними сцену у којој се вози колима кроз град певајући све време. Код синхроног снимања то би било немогуће, јер би тонска камера забележила и све звуке уличне граје.

У самом почетку настајања звучног филма створен је још један филмски жанр у коме је музика имала веома значајну улогу. То је цртани филм. Волт и Рој Дизни основали су свој студио у Холивуду још 1923. године. У њему се родила популарна фигура Микија Мауса и то још у време немог филма. Први филм Микија Мауса са музиком снимљен на траци био је приказан 1928. године. Одмах после тога снимљен је филм *Игра скелетша* (1929) на музику Сен-Санса. За њима је уследила чувена серија *Сили симфонија* у којој се међу првима налази филм *Три ирасетша*. О музици у цртаном филму биће још речи у каснијим предавањима.

И у другим земљама снимани су цртани филмови. Међу француским остварењима треба поменути филм *Идеја* инспирисан дрворезима Масерела са одличном музиком Артура Хонегера у којој је први пут употребљен електронски инструмент Мартеноови таласи. У Немачкој је још у време немог филма произведен дугометражни цртани филм *Принц Ахмед*. Цртежи су били у силуетама, а музику је изводио оркестар у дворани.

У току прве декаде звучног филма (1929–1939), од његовог постанка па до почетка Другог светског рата, развој је био много бржи него што се у оно време чинило. Филм дијалога, тј. филм у коме се говорило од почетка до краја развио се у прави звучни филм и донео нам карактеристичне особине данашњих филмских остварења: углове снимања који захтевају радњу са највећим драмским ефектом, као и звук који чине дијалог, природни шумови и музика која је увек у приправности да потпомогне филмску радњу.

С друге стране, тековине немог филма развијене су и даље. То је, пре свега, фотографска форма, проналазак крупног плана и сукцесивно низање кадрова – монтажа. Звучни филм је морао ове тековине немог филма даље да развија, јер је постојала опасност да дугачке сцене непрекидног дијалога, прикладне за позориште, али исувише тешке и споре за визуелну динамичну драму на филмском платну, укоче ток и одвијање радње на екрану. Па и самој музици пружила се прилика да у новом звучном филму има функционалнији удео него што је то било могуће у непрекидном музичком току из времена немог филма. Музика за филм, као и сам дијалог, морала је да савлада једну нову дисциплину, нов однос према филмској драми. И баш на том пољу је урађено много у предратном периоду звучног филма.

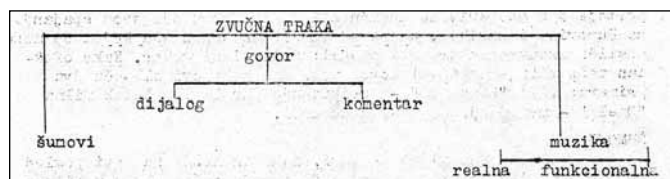
Поменимо овде и једну социјалну невољу коју је донео звучни филм. Хиљаде музичара широм света остало је одједном без запослења, јер је сада био довољан само један оркестар да би снимио музику за један филм. Продуценти су сада могли да анагажују најбоље оркестре и користе раз-

личите музичке ансамбле од цез оркестра до пуног симфонијског оркестра. Прва партитура писана за симфонијски оркестар била је музика Сергеја Прокофјева за филм *Поручник Киже* (1934). Она се и данас изводи самостално у облику свите и пружа нам слику пластичне, духовите и квалитетне музике.

Звучни елементи у филму

Звучну компоненту филма сачињавају три звучна елемента: говор, шумови и музика. Чим су филмски ствараоци постали свесни драмске снаге звука, почели су да доводе у равнотежу дијалог са шумовима, односно обоје са музиком која редовно бива компонована за филм. Дакле, музика је само један од звучних елемената који делују у склопу звучне компоненте филма и обично се придружује већ снимљеном звуку дијалога и шумова (*види схему*). Покушаћемо да анализирамо звучну траку у односима њених елемената, при чему ни у једном тренутку не смемо изгубити из вида да звук са сликом чини једну целину и да сам за себе не би могао да опстане, па га као таквог треба и посматрати.

Схема



Говор

Људски говор је у већини филмова најважнији звучни елемент и његово место у филму је неприкосновено. Он је носилац главне нити драмске радње и од њега умногоме зависи у којој мери ће гледалац моћи да разуме садржај који му се приказује. Говор се јавља у облику дијалога или коментара. Он је истовремено и најреалистичнији звучни елемент, чак и онда када носи у себи тенденцију ка поезијацији. Ово нарочито важи за дијалог. Дијалог је реална звучна слика драмске радње и игре глумца иако и код њега постоје различити стилови драмског изражавања и безброј нијанси. Он може да буде на граници натурализма, може да се приближи експресионизму или да носи у себи карактеристику легендарног. У сваком случају морамо признати да дијалог у играном филму има приоритет међу звучним елементима. Он је саставни део игре глумца и његова реализација је потпуно зависна од тока драмске радње. Он заузима примарно место у звуку филма и сви остали звучни елементи морају се ускладити са њим.

Поред реалистичког дијалога често наилазимо у филмовима и на употребу „нереалног“ људског говора. То може да буде глас глумца који о нечем размишља – унутарњи глас или монолог – за време док глумац глуми немо (*Хамлејт*), затим сећање или реминисценција неке раније одигране сцене, као и други облици у којима се јављају трансформисани и предимензионирани гласови.

Коментар готово редовно налазимо у документарним и културним филмовима, мада је чест случај да се приповедач појављује и у играним филмовима, и то најчешће на почетку како би гледаоца увео у радњу. У већини случајева читач нам се јавља као незаинтересован посматрач који даје нужна обавештења мирно и прозаично, а много ређе као фактор који и сам доприноси стварању наративне напетости. Друге форме говорног текста код документарних филмова готово да и не постоје. Не практикује се чак ни она форма која је на радију већ одавно уобучајена због разбијања монотоније: смењивање читача.

Уопште, у употреби људског говора на филму постоје још неоткривене могућности, а посебно у његовом спајању са шумовима и музиком. Једна од тих је могућност са којом се може постићи изванредан драмски ефекат: колективни говор. Како ефектан може бити колективни говор могу нам показати следећа два примера: филм *Осмех 61* – узвикивање парола и почетак филма *Ошело* – мрмљање молитве у поворци.

Шумови

Иако то можда на први поглед не изгледа, тако шумови или ефекти имају или могу да имају важну улогу у филму. Они још више него дијалог употпуњавају слику реалног збивања у филму. Истовремено постоји опасност да њихово претерано нагомилавање одвуче пажњу гледаоца, па чак и да се омете ток драмске радње. Зато се шумови морају одабирати у односу на њихову функционалност у филму, а нипошто не би требало да служе само за попуњавање празнина у звуку. Кажемо одабирати, јер се шумови налазе у природи готово редовно измешани и у тој смеши често надјачавају баш они који су мање значајни. Као што сниматељ приликом снимања слике брижљиво бира елементе који ће му ући у кадар, одбацујући при том оне које не жели да има у кадру, тако се мора поступити и са шумовима. Због тога се често шумови монтирају појединачно, па се тек онда уклапају у филм, што нам пружа још једну предност – појединачне шумове можемо по жељи утишавати и појачавати. Шум не мора увек да буде аутентичан и снимљен на терену. При великим продуцентским кућама постоје архиви или ефектотеке који располажу шумовима који су типични и чији звук у нама изазива одговарајућу асоцијацију. Постоје и шумови произведени вештачким путем и они могу понекад да нам дају

вернији звук него што га даје аутентични снимак.

Рекли смо да нам шумови употпуњавају реалистичну слику филма, дају нам атмосферу места збивања и приближавају филм реалном животу – насупрот музици која најчешће тежи ка поетизацији. Могу ли, дакле и шумови да буду „нереални“ као што смо видели да то може да буде дијалог? Све већи значај који добијају шумови као функционалан елемент отвара и веће могућности за употребу шума. И шум, као и унутарњи дијалог, може да окарактерише једно психолошко стање личности на филму (примери: *Велико ишчекивање* – Пипова болест; *Песма љубави* – звук који прогања Шумана). Одличан пример функционалне употребе шума могли смо да видимо у документарном филму *Како њо боли*. Док нам камера показује празан ходник једног затвора, шумови нам евоцирају читаву једну драму: одвођење затвореника, његов покушај бекства и смрт.

Музика

Широко узевши, постоје два основна облика филмске музике: реална и функционална. Реална музика је саставни део филмске радње, а њено извођење гледалац прати на екрану, као и дијалог. То су све врсте музичких извођења: од оперских представа, концерата, балета, па до џубокса у неком бару. То је сва она музика чије извођење истовремено видимо, односно наслућујемо на екрану, и чујемо.

За разлику од реалне музике, функционална се појављује као спољни фактор. Гледалац чује невидљиве оркестре и хорова који стварају штимунг или потпомажу развој драмске радње у ситуацијама у којима за реалну музику не би постојало никакво оправдање. Навика да ову врсту музике примамо као нешто сасвим природно потиче још из времена немог филма.

Међутим, ни ову поделу не треба узети као искључиву јер имамо ситуација у којима певача који пева на екрану – дакле, реална музика – прати невидљиви оркестар (ово нарочито у ревијама и музичким филмовима), као и случајева да реална музика чије извођење видимо на екрану има изразито функционални карактер (*Човек који је сувише знао* – сцена атентата).

Пошто реална музика представља део радње, логично би било да се она снима истовремено са сликом; међутим, проналаском плејбек снимања ово је измењено утолико што се најпре сними музика и

њен снимак се репродукује за време снимања слике како би се добио синхронитет слике и музике. Тиме се постиже слободније кадрирање и веће могућности за монтажу слике с једне стране, а с друге се добија могућност да се избегну сви непотребни звуци који би код синхроног снимања неизбежно били забележени на звучној траци. Функционална музика се по правилу компонује после завршеног снимања филма када је филмски процес у стадијуму грубе монтаже.

Иако типичне примере реалне музике представљају такозвани музички филмови, она се сусреће готово у сваком филму. Због тога се увек поставља питање односа између реалне и функционалне музике у једном филму. Често је баш реална музика та која даје атмосферу, извесну типичну боју амбијента, у виду фолклорне или забавне музике, па се она мора уклапати у филм веома пажљиво.

Односи између звучних елемената

Такорећи од почетка звучног филма, а свакако од 1935. године наовамо, многи филмски ствараоци су у звуку назрели велике драмске могућности. Али, да би се постигли жељени ефекти било је неопходно да се доведу у међусобну равнотежу звучни елементи: дијалог, шумови и музика. То је ствар једног дуготрајног процеса који је још у току и који ни издалека није исцрпео све могућности коришћења звука у филму.

Покушајмо сада, користећи се досадашњим искуством, да поставимо извесне принципе и подвучемо неке момените које треба имати у виду приликом реализације звука у филму.

Погледајмо звучну компоненту филма у њеној вертикали као једну партитуру у којој се налазе уписане све деонице: музика, шумови, дијалози, па и паузе, јер и тишина је звучни елемент са којим морамо да рачунамо.

Подсетимо се на то шта је музичка партитура и како она изгледа. Она је састављена од деоница које сачињавају инструменти различитих боја и висина. Постоје извесна акустичка правила по којима се ствара оркестарска партитура. Пре свега, важно је знати шта хоћемо у партитури да истакнемо. Ако композитор жели да истакне мелодију у једном инструменту, он ће остале поставити тако да не покрију водећи инструмент. Ако сад то пренесемо на филмску партитуру, извући ћемо из тога веома важну поуку. Ако нам је дијалог „водећа мелодија“, а он то најчешће јесте, већ и зато да би био разумљив, шумови и музика треба да буду постављени тако да му не сметају, а да се ипак чују довољно гласно. Што се тиче музике, о томе би морао да брине композитор. Зато је важно да композитор има прецизне податке када ће музика коју он пише за филм бити пратња дијалога, а када ће звучати сама.

Други моменат о коме треба водити рачуна приликом стварања музичке партитуре јесте стапање и мешање боја. Састав пуног симфонијског оркестра пружа нам једно огромно богатство звучних боја, читаву једну палету. Али, стално мешање свих боја лишило би нас тог богатства. Зато у инструментацији влада принцип такозваних „чистих“ боја, а то значи: поједини инструменти или инструменталне групе једне боје супротстављају се инструментима друге боје. На тај начин се у звуку оркестра постиже већа

пластичност и колорит. Ако покушамо и ово правило да пренесемо на нашу филмску партитуру, онда би то значило следеће: када дајемо два шума истовремено, онда треба да водимо рачуна о томе да они буду карактеристични и различити по боји, како не би један другогме сметали. Или, ако се уз један одређени шум истовремено тражи да тај исти шум имитира и оркестар, то је онда веома несрећно решење, јер може да да нејасан звук у коме се не разазнаје ни шум ни музика. Понекад је боље одредити се за један звук, било природан или стилизован, који ће у датом моменту целисходније моћи да обави жељену функцију. У једној сцени филма *Кайи, воде, рајници* потпуно је жртвован чак и дијалог, док је музици поверена главна улога у стварању кулминације драмске напетости.

Међутим, то не значи да боје не треба међусобно мешати; напротив, поступак стапања звучних боја може да буде од велике користи и помоћу њега се могу постићи извредни ефекти, нарочито код звучних претапања: са шума на музику и обратно, са музике на музику и слично. Када би се ма и најмање водило рачуна приликом монтаже звука о стапању боја, избегле би се многе рогобатности.

Треће што би требало подвући када говоримо о вертикали филмске партитуре јесте избегавање нагомилавања звучних боја, то јест, истовременог звучања многих боја и деоница без обзира да ли је реч о музици, дијалогу или шумовима. У оквирима могућности данашње тонске технике то је неопходно за добро звучање тонске траке. Стереофонија ће нам без сумње донети нове могућности, али за сада је принцип штедљивости једини који може да нам обезбеди богатство боја и контрасте између њих.

Четврто о чему би требало водити рачуна још приликом снимања звука јесте просторна дубина. То су просторни планови и односи између појединих звукова. Иако ово питање више изгледа као техничко, оно то у ствари није. Ми морамо приликом снимања да знамо који звук нам је близу, а који далеко, јер дубина се не може постићи само појачавањем или утишавањем, него се звук мора снимити са одређеним мостом у простору. Када је реч о дијалогу, па и о шумовима, онда дође некако природно да се о томе води рачуна, међутим, када је у питању музика, онда то често није случај. Можда сте се понекад запитали зашто је музика у неком филму тако наметљива, нарочито ако је у питању мањи инструментални састав. То значи да је микрофон приликом снимања био сувише близу ансамбла, па је музика постала исувише присутна. Ово се нарочито може уочити код употребе хора. Често се у филму појављује хор који пева без текста. То може да звучи врло чаробно, али само онда када се хор чује из даљине. Ако се такав хор постави близу микрофона, свака чаролија ће нестати.

До сада смо посматрали звучну компоненту филма у њеној вертикали, тј. у истовременом звучању њених елемената. Погледајмо је сада у њеној хоризонталности, односно у сукцесивном смењивању звучних елемената. Одмах можемо констатовати да се она налази у сталном покрету. Дијалог, шумови и музика се преплићу, смењују једни друге, допуњују једни друге. И баш то смењивање и преплитање разних звукова чини у ствари суштину монтаже звука. Направити добру монтажу звука је исто тако важан и одговоран посао као и извршити монтажу слике. Можда утолико тежи што се звук готово редовно поставља на већ монтирану слику (изузетак чини дијалог). Монтажу звука

према томе диктира слика и ретко се чине уступци звуку који би ишли на уштрб монтаже слике.

Међутим, звук има и неке особине о којима се мора водити рачуна. Он је временски феномен и да би се изразио, нарочито ако је реч о говору или музици, потребно је да протекне одређено време. У том погледу, визуелном делу филма није потребно исто толико времена. Ове две тенденције визуелне и звучне компоненте филма, једне у правцу скраћивања времена, друге у правцу његовог продужавања, од великог су значаја за монтажу филма. Сасвим је логично да ће слика трајати толико колико је потребно да глумци изговоре предвиђени текст, али када је у питању музика, онда ствар стоји другачије. Често се тражи од музике да се изрази у временском року који њој за то није довољан. Друга ствар је када су у питању кратке музичке фразе, такозване музичке завесе: композитор ће у таквом случају лако наћи решење са неколико акорада или сличних ефеката. Али ако се од музике тражи да развије своје изражајне способности, нарочито ако је у питању музика класично-романтичног типа или забавна музика и она тек што је „заустила“ нешто да каже, па јој се „одузме реч“, онда њена појава неће постићи жељено дејство ни у погледу њене функционалности нити у погледу склади звучне монтаже.

Кад је реч о времену, обратимо пажњу још на једну појаву, а то је субјективно доживљавање времена. Многи су приметили да им је нека сцена коју су видели монтирану без музике изгледала дужа него кад јој је касније додата музика. Обично је тако. Познато је да је наше осећање времена релативно, па музика својим ритмом може да нам убрза доживљај једне сцене. Али, она може исто тако и да га успори. Све зависи од тога како се усклади ритам радње и монтажа слике са ритмом музике.

У погледу односа између звучних елемената, њиховог смењивања, стапања, прелаза из једног у други постоје многа решења. Готово да нема комбинације коју не би било могуће реализовати ако они који раде на томе поседују довољно маште, вештине и доброг укуса.

Музика у филму може у извесним моментима да се појави сама, без учешћа других елемената. Ако се појави у пуној јачини, њен долазак је у таквим случајевима уочљив, јер она тиме треба нешто да нагласи, подвуче. Музика може такође да започне у пиано динамици и да се потом постепено појачава, као и да се на крају утиша до нестанка, ублендује и

изблендује, како се то каже филмским речником. Музика може да наступи непосредно после, или још за време дијалога и да настави у контексту започети драмски развој или напротив, да нас одведе у сасвим другу сцену. Она може такође да се непосредно надовеже на неки шум, или да произађе из њега, или да наступи после драматичне тишине. Већ је било речи о томе да музика може успешно да се претопи из неког шума или узвика. Тада може да се добије утисак да се сам шум продужио и трансформисао. Ако музика наступи после драматичне тишине, може се постићи снажан драмски ефекат.

Музика се често појављује у филму и као звучна кулиса (*бекграунд*), у позадини дијалога или као саставни део атмосфере. Тада нарочито треба обратити пажњу на њену појаву и нестајање, као и на њен однос са осталим звучним елементима, јер у таквим случајевима она не само да се истиче, већ скреће пажњу на себе.

Када је у питању реална музика, она је често, као и дијалог, у непосредној вези са радњом на екрану. Зато је и њено појачавање и утишавање повезано са покретима камере и глумца, са односом камере према звучном извору. Поставља се још питање односа реалне и функционалне музике, које је пре свега стилске природе, и за које решење треба да нађе композитор.

Можда неће бити сувишно да овде подвучемо од коликог је значаја развијање аудитивне културе код филмских радника. Општа је појава да је визуелна култура развијенија од аудитивне. Но, охрабрује чињеница да се у последње време све већа пажња посвећује звуку у филму и да се на том пољу данас изналазе све инвентивнија и смелија решења. Наши филмски радници, уколико желе да иду у корак са овим развојем, морају са већом озбиљношћу да приступе проучавању звука, анализи филмова и развијању своје личне културе и укуса у односу на музику и тон уопште, јер не постоје правила ни рецепти који би им то могли надокнадити.

Функција музике у филму

Дошли смо до одсека који је један од најважнијих у нашем проучавању филмске музике, а то је музика и њена функција у филму посматрана са садржајне стране.

Већ на почетку можемо констатовати да постоје различити приступи филмских стваралаца овом питању. Једни јој не придају велики значај, понекад је потпуно изоставе из филма или је сведу само

на најнеопходније звучне завесе, док јој други приписују и веће дејство него што га има и експлоатишу је до максимума. Разуме се да су оба гледишта екстремна, и као што се музици не може дати у филму онај значај који има у опери или балету, немогуће јој је одрећи извесне особине којима она делује на филмског гледаоца сугеришући му емоције и асоцијације које би било немогуће постићи само визуелним средствима. Улога музике у филму зависи пре свега од филмског жанра, од стила филма, од тога да ли је његов израз реалистички или тежи ка стилизацији, легендарном казивању или поетском изражавању, а умногоме такође и од режисерове концепције. Логично је да ће у једном музичком филму или филмској оперети бити више разлике, а и сам њен значај биће друкчији него у неком другом филму.

Као што нам је познато, композитор се обично уведе у филм када се он налази у фази тзв. грубе монтаже, односно када може да га види у целини снимљеног са дијалозима. Тада у ствари недостају само још звучни ефекти и елемент који треба он сам да створи, а то је музика. Музика се као драмски подстицај радњи додаје на оним местима где за њом режисер осети потребу.

Приликом свог првог контакта режисер и композитор се првенствено баве баш тим проблемом: где музика мора, а где не мора да буде уведена. Неки режисери осећају присуство музике још док разрађују и снимају поједине секвенце, други доносе своју одлуку тек кад имају пред собом снимљен филм, кад са већом сигурношћу могу да осете у којим сценама је потребна њена подршка. Ма колико да је важна у овим случајевима одлука режисера као и његова потреба за музиком, композиторов инстинкт при том не треба потцењивати, јер сваки искусни филмски композитор зна шта његова будућа музика може да постигне са успехом, и где она нема шта да каже. Међутим, композитор мора да буде свестан да је он ипак тумач режисерове идеје и концепције кроз музику, тако да су међусобна сарадња и разумевање између режисера и композитора неопходни за успех музике у филму.

Најчешће се од музике тражи да не буде наметљива. Она треба да привуче гледаоца и да му помогне да се уживи у одређени штимунг, али да се при томе не истиче, као што је уопште тежња филмске уметности да делује интегрално, односно да сви драмски елементи један другог допуњују и помажу, а не да се појединачно истичу.

Да би лакше анализирали широко поље драмске музичке композиције, ми смо га поделили у одсеке у којима се филмска музика посматра из различитих аспеката:

1. музика и радња;
2. музика и место;
3. музика и време;
4. музика комедије и гротеске;
5. музика људских емоција;

У овој подели није реч о одвојеним врстама филмске музике. Напротив, у једном филму често ћемо наћи да се ови односи укрштају, али ће обично један да буде примарни код компоновања музике за филм.

1. Музика и радња

Један од најважнијих задатака филмске музике јесте да оствари најтешњу повезаност са драмском радњом. Но ова

повезаност може бити схваћена на разне начине: Један од њих је синхронитет слике и музике и то је, може се рећи, најповршније прилажење остварењу синтезе слике и музике. Он се још зове и „микимаузинг“ и практикује се готово још једино у цртаним филмовима и музичким комедијама. У реалистичким филмовима овако директан одраз филмске радње у музици може лако да буде баналан и вулгаран. Он може од озбиљне сцене да направи гротеску. Ниједан озбиљан филмски стваралац неће применити у свом филму овакав начин подражавања филмске радње осим ако нема за то неку специјалну намеру. *Нишита, чини ми се, не може да буде вулгарније него музички синхронизам на филму. То је уједно и илеоназам*, каже Кокто.

Од музике се тражи да она успостави једну унутарњу везу са драмском радњом. Јер музика може префињено да је тумачи, а да не корача истим корацима као она. И у оваквом унутарњем контакту музике и радње можемо да разликујемо две концепције.

Једна представља праћење основне нити од стране музике у крупним потезима, не улазећи у детаље. Даје се предност истицању главне атмосфере док музика подвлачи радњу истичући основни карактер садржаја сцене и не иде за тим да одражава детаље о којима је реч на екрану.

У другој концепцији се и атмосфера и поједини тренуци радње одражавају у музици. Музика је овде „будна“ за сваки трептај, за сваку осцилацију драмског збивања спремна да интервенише у сваком моменту, да пружи своје услуге да би се постигао комплексни ефекат (филм *Хамлејт*). Несумњиво је да овај начин прилажења проблему филмске музике захтева највише студиозности, али не треба заборавити ни то да га је могуће применити само онда када је и сам драмски текст згуснут у свом садржају и обилује вибрацијама и неочекиваним обртима. Међутим, ни овде се не сме претеривати и тражити од музике да се одрекне својих особина емоционалног изражавања и претвори у празну илустрацију, у низ безвредних фрагмената и акцената. Уопште је од велике важности да се музици да прилика да делује у оном домену где је она најснажнија, најпотпунија у свом дејству, а то је емоционалност. Музика може често да каже више са неколико својих тонова него што се то могло исказати речима. И као што камера говори својим језиком, а глума својим, тако се и музици поверавају они задаци које она својим специфичним изражајним средствима може најуспешније да реализује. Том приликом би требало водити рачуна и о основним карактеристикама музичког изражавања. Већ смо говорили о томе да је музика временска уметност. Међутим, од музике се често тражи да она изрази нешто за шта јој се не даје доста времена. У таквим случајевима можда је боље изоставити музику. С друге стране, пак, има режисера који са много смелости продужују сцене у којима музика има доминантну улогу, на шта се никада не би одлучили када би сцена била без музике.

Споменућемо сада и рад на лајтмотивима. Лајтмотив је музички мотив, или боље рећи тема везана за извесну личност, ситуацију, догађај. При поновној визуелној појави те личности или сећања на догађај јавља се одговарајућа музичка тема. Лајтмотив је пронашао и први примењивао у својим операма композитор Рихард Вагнер. Овај начин, позајмљен из Вагнерових опера, веома је уобичајен на филму. Обично, прво што ће композитор приказати режисеру од компоноване музике су музичке теме везане

за поједине личности, догађаје, ситуације, које се провлаче кроз цео филм. Овај начин повезивања музике са драмском радњом може бити исто тако и добар као што може бити и лош. Ако драмска тематика филма захтева одговарајуће теме у музици, тј. ако се поједине личности или ситуације тематски провлаче кроз филм, онда су употреба таквих музичких тема и њихово варирање према новоствореним односима и ситуацијама потпуно оправдани (одлично спроведени лајтмотиви Немци и Руси у филму *Александар Невски*, види слику бр. 4).

Специфично место у односу музике и радње заузима музика за драматичне и напете ситуације. Музика која ствара или одражава драматичну напетост води своје порекло још од старих музичких ефеката из дана немог филма.

Постоје различите врсте музике која подржава напетост. Али њихова заједничка особина је та да музика увек антиципира, наговештава, подражава и у сталном крешенду појачава стварање узбуђења код гледалаца играјући се њиховим нервима. Однос музике према напетој сцени може се изразити на следећи начин:

а) она може да прати и да појача градицију неког догађаја чија се радња на филму такође креће у истом правцу (трка, хватање бегунца и слично);

б) може да појачава унутарњу напетост неке статичне сцене (ишчекивање неког догађаја, припрема за напад и сл.);

ц) може да наговести или антиципира неки драматични догађај у сцени која на изглед не предсказује обрт у ситуацији (*Балада о џируби и облаку* – мотив трубе).

Овде ћемо се подсетити још једном на субјективно доживљавање времена. Овај феномен можда нигде нема тако важну улогу као у сценама узбудљивог садржаја. Главни успех оваквих сцена лежи баш у томе да се гледалац што дуже држи у стању узбуђења које је у сталном крешенду. Иако овде није реч толико о објективном продужавању трајања сцене, тенденција је филмских стваралаца да, користећи разна средства, гледаоцу сугеришу утисак спорог протицања времена. Звук је у овом случају веома важан. Тишина, једнолично понављање једног шума, а нарочито музика могу много да учине да гледалац сцену доживљава дуже и са више узбуђења.

Поред такорећи свакодневних примера драматичне и напете музике у готово свим ратним, криминалним и другим филмовима чија поента често баш и лежи у томе да узбуди гледаоца до максимума, поје-

дине драматичне сцене у којима музика готово редовно има важну улогу можемо наћи и у другим филмским жанровима. У последње време користи се и стереофонија да би се појачала напетост као што је то учињено у филму *Јулије Цезар*.

Ако у односу на драмску радњу упоредимо реалну и функционалну музику, утврдићемо да функционална музика има много комплексније везе са радњом него реална. Реална музика се најчешће користи да створи атмосферу или дочара амбијент, а често и као контраст драмској радњи, и баш на тај начин даје могућност да се постигне изванредан драмски ефект. Њено постојање, ма каква она била, увек се може оправдати ако је уклопљено у ток радње. Функционална музика, међутим, мора да иде у правцу кретања драмске радње. Она указује, подвлачи, повезује, наглашава или тумачи радњу и тиме постаје део драмског ткива филмске структуре.

Музика може да успостави са драмском радњом и однос контраста. Већ смо видели да је реална музика важан фактор у стварању атмосфере, међутим, неретко наилазимо у филмовима на контраст између амбијента и психолошког стања јунака. У оваквим случајевима музика нарочито може да допринесе стварању контраста, и тиме делује као противтежа кретању драмске радње, у психолошком смислу.

У неким другим ситуацијама музика може да створи контраст са драмским збивањем стављањем на страну јунака, чије је расположење у очигледном контрасту са драмским развојем. (*Нагница за страх* – финале филма.)

Увертира или музика за шпицу, иако није увек и директно повезана са тренутним одвијањем радње на екрану, веома је тесно повезана са радњом филма. Први тактови музике које гледалац чује на почетку филма су у ствари његов први контакт са филмом. По њима он предвиђа шта ће му филм донети, и док пред њим пролазе натписи, гледалац се налази у извесном стању ишчекивања. Зато уводна филмска музика има изванредну прилику да гледаоца одмах „ухвати“ и да му сугерише основни карактер или општу атмосферу филма.

Увертира може да има више решења у односу на музички тематски материјал. Једно од њих је начин донекле копиран из опере у коме музика садржи неколико карактеристичних музичких мотива који се појављују у филму. Овај је начин доста чест, а у америчким филмовима он се понекад претвара у прави потпури рађен по утврђеним шаблонима.

Друго решење представља изражавање основне атмосфере филма помоћу музике. Она најчешће доноси главну тему која доминира у читавом филму (*Exsodus*), а понекад представља сасвим различит музички материјал од оног који ћемо срести у филму, па је ипак тесно повезана са његовим садржајем (*Роко и његова браћа*).

У трећем решењу музика за шпицу, без обзира на садржај филма, представља увод у почетну сцену филма. Ово решење најчешће се примењује ако филм почиње без уобичајених натписа.

2. Музика и место

Има филмова који нису специјално везани за неко одређено место догађања или бар амбијент у коме се радња одвија није специјално подвучен. Међутим, у многим филмовима представља нарочито драж баш приказивање амбијента. У таквим случајевима музика може, можда и више од других изражајних средстава, да дочара средину у којој се радња дешава. Оригинална фолклорна музика разних народа или поједини типови забавних шансона веома су погодни за давање локалне боје неком филму.

Фолклорна музика може да се користи на три начина:

а) у свом оригиналном виду – изворни фолклор;

б) као стилизована фолклорна музика;

ц) као извор из кога ће композитор да користи поједине мотиве у музици коју компоује за филм.

Најчешће се примењују први и трећи начин. Интересантан је случај музике у јапанским филмовима. Када је реч о филмовима традиционалног садржаја, Јапанци ретко користе аутентичну традиционалну јапанску музику, већ готово редовно прибегавају стилизацији народне музике и дају је у једној модерној форми и оркестрацији, док у филмовима са савременим садржајем у већини случајева користе сасвим западњачку музику.

У погледу употребе забавне шансоне као најбољи примери могу нам послужити француски филмови. Веома често, када се дочарава атмосфера Париза, то се чини помоћу толико специфичне француске шансоне (*Улица снова* и др.).

Звуком одређених типичних инструмената такође може да се окарактерише нека средина. Најчешће су то: хармоника, гитара, мандолина и други. Музика на цитри у филму *Трећи човек* је чувени пример локалног инструмента који ствара атмосферу места где се збива радња филма. Неколико меланхоличних тонова цитре било је довољно да створи романтичну носталгију за легендарним (старим) Бечом који узалудно покушава да у послератном времену поврати остатке своје веселости, насупротив новој социјалној невољи представљеној у Хари Лајмовој криминалној активности. Упорна цитра је као традиционални Беч кога потискује послератни реализам (послератна стварност?).

Јединствени пример атмосфере која је створена помоћу музике представља филм *Црни Орфеј*. Готово кроз цео филм одзвања френетичан ритам удараљки, толико типичан за црначку музику. Могло би се замерити што је Орфејева песма, иначе веома лепа и мелодична, права француска шансона која по свом стилу одудара од остале музике у филму.

Један од омиљених типичних инструмената који са успехом врши поменути функцију је хармоника. Сетним или

ведрим тоновима она нам може дочарати америчке пре-рије, широке украјинске степе и веселу атмосферу француских кафеа. Али, ако се подсетимо већине примера у којима је наглашен амбијент, видећемо да се то често чини реалном музиком. Реална музика у овом случају има велику предност пред функционалном.

У случајевима када је реч о компонованој музици, не можемо а да не споменемо један манир који је неко време био чест нарочито у америчким серијским филмовима у којима је требало створити атмосферу оријента. Композитори који никад нису били у земљама у којима се радња дешава, користили су неке шаблоне источњачких мотива да би створили музику према својој представи, служећи се у потпуности сасвим западњачком композиторском техником. Не може се увек тражити од такве музике да буде изворна, јер су такви филмови углавном снимани у атељеима и у њима ни други елементи нису аутентични, али свакако треба избегавати у музици фалсификате који често могу да делују банално.

3. Музика и време

Од музике се често тражи да у филму створи атмосферу одређеног доба или да нагласи монументалност неког историјског спектакла. Тада се пред композитора поставља задатак који није нимало једноставан. Пре свега, потребно је имати јасну представу о стилу музике која треба да прати овакав филм.

Веома је тешко, нарочито ако је у питању неки удаљени период (стари Рим, стари Египат и сл.) употребити аутентичну музику или чак и саме елементе музике тога доба. Музика је у то време била веома сиромашна у свом изразу ако је упоредимо са музиком европске културе. Због тога функционална музика која треба да прати такав филм и чији је задатак да потпомогне радњу филма, може једино да користи неке елементе музике тога доба, али њен развој, њено драмско и емоционално кретање захтева реализацију савременим средствима. Једино када је у питању реална музика, онда она треба да буде што аутентичнија и што ближа оригиналној, мада је и ту веома, веома мало података. Ту композитор мора да примени обратни поступак од рада на функционалној музици, а тај је да у самом изражавању користи што упрошћенија техничка средства, јер би у супротном употреба реалне музике са савременим призвуком била у филму анахронизам.

Што се тиче функционалне музике, она мора пре свега да се прилагоди стилу оствареном у визуелном делу филма. Ако се режисер старао да и у погледу осталих елемената (сценографија, костими, језик и др.), а нарочито у погледу верности историјским чињеницама сатвори верну слику једног доба, онда ни музика не сме да разори ово јединство уносећи у филм један потпуно страни стилски елемент. Она треба да буде функционална, драмска, да користи мелодијске, ритмичке и хармонске елементе прошлости. Вешт композитор може да створи свој сопствени језик, који ипак неће одскакати од стила израженог у осталим елементима филмског дела.

Друго решење овог проблема представља ако режисер иде за тим да му извесно доба служи само као оквир за неку општељудску драму, као што је то, на пример, случај са Шекспировим трагедијама, и ако се у реализовању те драме служи савременим средствима или чак неком

модерном стилизацијом. У таквом случају ће и музика рађена савременим средствима боље одговарати филму (*Отишло, Хамлејт, Александар Невски*).

Композитор Миклош Рожа, који је компоновао музику за већи број филмова са историјском тематиком, излаже своје проблеме у вези са стварањем музике за филм *Јулије Цезар* на следећи начин: *Када би то био само историјски филм о Јулију Цезару, ја бих несумњиво тежио реконструкцији или приближавању римској музици првог века. Ипак, он је више него то. То је Шекспирова трагедија, и то свом језику право огледало елизабетанског времена. Да сам компоновао у римском стилу, то би било лоше за Шекспира, да сам покушао да је посмајрам као музику за једну драму елизабетанског доба, био бих анахроничан са историјске тачке гледишта. Због тога сам одлучио да је посмајрам као универзалну драму о вечитим проблемима човека и веома актуелним проблемима судбине диктатора. Компоновао сам музику коју бих на исти начин писао и за једну модерну драмску представу: музику која тумачи драмску радњу изражену мојим сопственим музичким језиком за савременог гледаоца, као што је то Шекспир изразио својим језиком за свој гледаоца пре 350 година.*

Ако се сетимо сцене зване „Мишоловка“ у филму *Хамлејт*, видећемо да је Вилијам Волтон решио проблем атмосфере и драмске музике на тај начин што је за прву употребио реалну музику у стилу времена у коме се радња дешава, док је драмску радњу подвукао савременом музиком. Занимљив је начин на који се ове две врсте музике сусрећу, укрштају и прекидају једна другу повећавајући градацију напетости поменуте сцене.

Други, такође добар пример за стварање атмосфере доба јесте сцена крунисања у филму *Иван Грозни*. Сергеј Прокофјев је одлично употребио хор, солисту и звона помоћу којих је подвукао монументалност сцене и дао јој архаичну боју.

4. Музика комедије и гротеске

Међу разноврсне задатке које музика у филму има убројаћемо и њену способност да дочара комичне ситуације. Зато је смисао композитора да компонује музику за комедије подједанако важан као и стварање драматичне музике. Често се у стварању комичних ефеката користи апсолутни синхронитет слике и музике. За то има много примера, нарочито у цртаним филмовима. Али, он крије у себи и опасност од вулгаризације.

У Чаплиновим филмовима такође наилазимо на овакав третман. Кад прати његову пантомиму, музика синхроно подражава сваки покрет акцентима и усклицима стварајући на тај начин врло комичне ефекте. Чак и онда када нам изгледа да користи његове мање квалитетних хумориста, Чаплин остаје на висини.

Али, није то једини начин за стварање комичних ситуација на филму помоћу музике. Малколм Арнолд, који има знатно искуство у компоновању музике за комедије, указује да се веома забавни ефекти могу добити помоћу контраста у расположењу у односима музике и слике. Музика сама по себи не мора увек да буде комична. Ако неку сасвим комичну ситуацију на екрану прати музика веома озбиљног карактера, она тиме саму комичност још више појачава. Или обратно, кад се на екрану људи понашају крајње озбиљно, један музички гег може да разбије сву озбиљност. У филму *Волим, волиш*, у суровој сцени рвања где један од рвача прави гримасу са отвореним устима као да пева, чује се глас оперског тенора који пева сентименталну напoлитанску песму „О соли мио“ која својом депласираном појавом даје овој сцени комични карактер.

Такође се комични ефекти могу добити и контрастима између звучног извора неког тона или гласа на екрану и звука с њим повезаног, који за гледаоца може да буде сасвим неочекиван. На пример, то ће се десити кад мушкарац проговори женским гласом или обратно, како је то Прокофјев веома духовито применио у својој опери *Заљубљен у три наранџе*. Сличан пример можемо наћи и у филму *Пастир Косија*, можда не толико комичан, али у сваком случају духовит, када Костја пролази кроз село певајући своју песму и ударајући у лонце који дају одређене тонове.

5. Музика људских емоција

Свака музика је или израз или стимуланс за људске емоције. Ми смо узели овај наслов да бисмо у његовим оквирима посматрали улогу музике у оним филмовима у којима нагласак није на физичкој радњи, или на доношењу атмосфере места и времена, или на драмској напетости, или на комичном ефекту. Овде је реч о музици која треба да подвуче посебно емоционално осећање или психолошко доживљавање или да једноставно и топло створи присност једне сцене. У овом великом распону људских емоција које обухватају филмове од љупких интимних доживљаја, па до великих људских трагедија, и музика има читаву једну скалу израза:

од нежних тонова гитаре нпр. па до хора, помоћу кога се одлично може створити ефекат емоционалне градације.

Када говоримо о филмовима у којима је емоционална улога музике у првом плану, морамо пре свега да поменемо Чаплинове филмове. Чаплин уме да управља светом емоција код гледаоца и да га зачас преведе од радости до туге. Одатле потиче и стил његове музике. Једноставност је њена главна одлика. Она не претендује на оригиналност него напротив, тежи ка општепознатим популарним мелодијским обртима који јој омогућавају непосредност у емоционалном деловању. Чаплин се усуђује да учини многе ствари које би неког другог са мање талента и доброг укуса одвеле у баналност. Чаплин је и у музици, као и у свом филмском изражавању, задржао један „старински“ стил. Његове музичке теме припадају стилу песама из 1919–1920. године. Главне теме у филму *Светлостии њозорнице* мало се разликују од теме у филму *Светлостии велеграда* која је компонована петнаестак година раније. Сцена аудиције у филму *Светлостии њозорнице* је класичан пример једноставно постигнутог емоционалног акцента на завршном кадру – заборављена Чаплинова фигура у једном углу дворане.

Други велики филмски стваралац Џон Форд такође се служи једноставним директним музичким ефектима. За разлику од Чаплина, који своје теме доноси у богатој оркестрацији, Форд често користи поједине инструменте, као на пример усну хармонику у филму *Плодови њева*. Форд се не плаши да у својим филмовима употреби и веома популарне мелодије које сваки гледалац може одмах да препозна. Он то чини са великом лакоћом иако такав начин крије у себи опасност за индивидуално реаговање појединаца у публици. Режиер на тај начин прима на себе одговорност да и поред тога буде у стању да гледаоцу наметне своју концепцију и код њега створи ефекат који жели. Можда је то један од разлога што већина режиера више воли у својим филмовима да употребљава музику која је специјално компонована и коју нико не познаје.

Форд придаје велику важност емоционалном деловању музике и избегава да јој смета дијалозима и шумовима. Поједине мелодије, нарочито ако је у питању нека позната песма, употребљене су с мером како њихово понављање не би изазвало досаду. Форд такође не бежи од тога да тему компоновану за неки свој ранији филм понови у другом, ако се за то пружи прилика (тема из филма *Поштанска кола*).

Одличне примене једноставности емоционалног израза можемо наћи у француским филмовима. Французи су заиста чувени у стварању атмосфере и успостављању присног односа са гледаоцем помоћу једноставних мелодија у стилу шансона (пример *Улица снова*). То представља у ствари наставак традиције коју је успоставио Рене Клер у својим првим звучним филмовима. Најистакнутији композитори овакве музике су Жорж Орик и Жозеф Козма.

Међу италијанским филмовима који се истичу емоционалним деловањем своје музике можемо поменути Де Сикин филм *Крадљивци бицикла*. Иако је реч о једној савременој, реалистичној причи, композитор Чикоњини је компоновао музику у стилу Пучинија и Вердија. Њена снага да узбуди гледаоца једноставна је и снажна као и она Чајковског. Нарочито је импресивна музика на крају филма где се у једном континуитету од девет минута достиже врхунац кад Антонио узима бицикл, да би завршила филм патетично као финале у опери *Тоска*.

Већ је раније било речи о томе да се музика често употребљава како би појачала емоционало дејство дијалога. Понекад она мора и да спасава сцене у којима слаб текст и глума не би били у стању да без њене помоћи изазову узбуђење код гледалаца. Али, она може с текстом и глумом да постигне и снажно комплексно дејство. Један од примера где музика емоционално допуњује говор и радњу на екрану јесте сцена Фалстафове смрти у филму *Хенри V*. Композитор Вилијам Волтон је употребио облик пасакаље за време док приповедач прича о Фалстафу.

О Хамлетовом монологу *To be ...* већ је раније било говора. Овде музика није само пратња дијалога него и тумач сваког емоционалног трептаја у изговореним Шекспировим стиховима. Волтон је тако поступио и у филму *Хенри V* у краљевом монологу док обилази уснули логор очи битке.

Истовремено, пример музике у којој људске емоције достижу висок степен може се наћи у музици Хуга Фридрихофера за филм *Најбоље године мој животоша*. Музика је награђена Оскаром 1947. године.

Сада нам још преостаје да размотримо улогу музике у цртаним, документарним и другим кратким филмовима, затим у филмованој опери, оперети, музичким филмовима, као и коришћење постојећих дела у смислу функционалне музике.

Најшире поље за експерименте у филмском стваралаштву представљају разни специјализовани облици филмске продукције. У играним филмовима тога је мање, јер је мало продуцентата и режисера чији филмови дозвољавају композитору да примени неку нову експерименталну новину. У већини случајева тражи се од композитора да створи неку музику коју ће гледалац без напора да прихвати, лаке и присне мелодије или експресивну монументалност симфонијске музике.

У цртаним и другим специјалним облицима филмског стваралаштва смањена су ограничења која у том погледу намеће играни филм. Документарни филмови су одувек били живо поље за експерименте, а исто тако и други кратки филмови, нарочито они авангардног смера. Логично је да су они представљали вентил и за многе напредне врсте музике.

Цртани филм и други облици анимираног филма

Цртани филм са својом еластичном игром и синхронитетом између слике, музике и шума, извезао је за ових четрдесет година публику да прима разне необичне комбинације звука као нормалне. Цртани филм ослобађа, како филмског ствараоца тако и гледаоца реалности. Цео тај шаролики цртани свет перципира се као плод маште, па је потребно да и музика помогне да се он као такав одржи, а исто тако и фигуре и личности које су већ освојиле симпатије публике. Такође, музика је у цртаном филму потребна више него у другим филмским жанровима да подвуче, пропрати досеткама или акцентима радњу на екрану.

Музика за цртане и друге анимиране филмове ствара се пре самог филма. Чим је главна линија драмске радње

комплетна и први цртежи сцена и карактера постављени, композитор компоњује музику која се снима пре него што је аниматорски процес почео. Аниматор мора да има свој музички графикон и да израђује своје покрете квадрат по квадрат према ритму и темпу музике. Стварање музике за цртане филмове захтева специјалну склоност композитора за то. Он мора не само да одговори свим захтевима музичког сликања сцене и карактеризације ликова него треба да се прилагоди и цртачевом визуелном стилу.

У Дизнијевим цртаним филмовима песме су биле веома важан фактор од самог почетка. Први такав филм био је *Три њрасејша* у коме се Черчилова песма „Ко се боји вука још“, односно њена главна фраза понавља преко двадесет пута у филму који траје свега десет минута. Најлепше и најпопуларније су биле мелодије из филмова *Снежана* и *Пинокио*. „Песма о звезди“ из филма *Пинокио* добила је награду Оскар.

Документарни филм

Већ смо раније говорили о документарном филму као о једној врсти немог филма. Зато је чест случај да су такви филмови праћени непрекидном музиком. За саму музику и њену изражајну моћ то је минус, а још ако томе додамо коментатора који често говори без престанка, онда је скоро свеједно каква га музика прати. Таквих примера има много у разним индустријским, пољопривредним и научним филмовима. Међутим, постоје жанрови, као што је на пример приказивање ликовне уметности, где музика може много да учини у оживљавању статичних слика, па и у стварању читаве једне драмске напетости. Проширивањем и обогаћивањем како тематике кратког филма, тако и његових изражајних могућности, и сама музика добија у њему, ако изузмемо чисто информативне и инструктивне жанрове, све значајнију улогу. Од специјалног су значаја за музику, како смо то већ раније подвукли, филмови експерименталног карактера.

Илустровање познатих музичких дела

Чим је звучни филм био у стању да квалитетно репродукује снимљену музику, филмски ствараоци су дошли на идеју

да створе филмове који би били њихова лична импресија неког музичког дела. Ова веома субјективна форма филмске продукције намеће гледаоцу режисеро-ву идеју о неком музичком делу која не мора увек да се поклапа са идејом гледаоца, нарочито ако је дело врло познато. Имали смо прилике да видимо два филма Славка Воркапића на Менделсонову (*Финјалова њећина*) и Вагнерову музику (*Жубор шуме*). Постоје филмови и на музику Дебисија, Респиџија, Хонегера, Шумана и других композитора. Дизни је, на пример, илустровао један комплетан симфонијски оркестар којим диригује Леополд Стоковски, а који садржи следећа дела: Бахову *Токаћу и фуџу у де молу*, Беговенову *Пету симфонију*, одломак из балета *Шчелкунчић* Чајковског, *Посвећење њролећа* Стравинског, *Ноћ на јолом бргу* Мусоргског, *Аве Марија* Гуноа.

Филмована опера и балет

Постепено смо већ прешли у домен филмске музике који се не може више у правом смислу речи сматрати филмским. Већ одавно је филмска уметност коришћена као средство да се прикажу постојећа сценска дела. Филмоване опере су нарочито омиљене у Италији и Совјетском Савезу. У овом случају филм је само посредник у преношењу једног сценског дела гледаоцу са извођачима које обично није у могућности да слуша у живом извођењу.

Снимање опере поставља пред филмске ствараоце и своје специфичне захтеве, пре свега оне које им намеће статичност сцене. Када је сама оперска радња довољно жива, као што је то на пример опера *Кармен*, или је пак атрактивна због монументалности, масовних сцена или декора као *Борис Годунов*, онда и камера има на чему да се задржи и тиме омогући гледаоцу да нешто и види док слуша музику. Међутим, опере са мање-више статичким аријама су врло незахвалне за филмовање. Крупни планови могу углавном да прикажу певање глумца, а не његову глуму са свим суптилним нијансама психолошког доживљавања. Као најуспелија филмована опера до данас сматра се Менотијев *Медијум*. Сама опера је у ствари интимна студија карактера и даје велике могућности и за глумачко изражавање. Меноти је и режирао представу и прилагодио је филмском изразу.

Смео експеримент је била модернизација опере *Кармен* у филму *Кармен Џонс*. Из Бизеове опере узет је само костур

фабуле и главне арије. Она је претворена у мјузикл у коме се већи део радње одвија у дијалозима. Зато певане арије на понеким местима делују крајње неприродно. Ма колико разлога да постоји за снимање оваквих филмова, они не припадају у правом смислу речи филмској уметности. То би се једино могло рећи за специјално компоноване филмске и телевизијске опере на којима се у последње време доста ради, нарочито на телевизији. Једну од таквих успешних опера Менотијеву *Амалија и ноћни њосејџиоци* снимила је њујоршка телевизија.

Нешто је другачија ситуација када је реч о балету. Иако су неретко поједини фрагменти или балетске тачке уткани у игране филмове, нема филма који би представљао снимак неког комплетног балета. Један од разлога је вероватно тај што је веома тешко снимати играче који се крећу на позорници лево, десно, приближавају и удаљавају од камере или делују само као ситне фигуре ако се снимају тотали. Осим тога, игра представља дуг и непрекидан ланац покрета тако да је неподесан за растављање на кадрове и монтажу; уколико се то и учини онда долазимо до тога да играч игра, камера игра и монтажа игра. Због тога се сматра да балет не изгледа ефектно на филму.

Међутим, има примера да се балет може снимити и са много фантазије и ефеката који су на позорници немогући. Један од таквих примера је филм *Црвене цицелице*. Нарочито модеран балет са изражајном глумом играча може да пружи филму много могућности за успешну реализацију. Веома успешну филмску реализацију балета представља *Прича са зајадне стјране* о чему ће бити речи касније.

Оперета и мјузикл

У појединим земљама, а нарочито у Америци, негује се и форма оперете, такозвани мјузикл (musical). То је нека врста позоришног комада са певањем, а пренета је на филм углавном из ревијских позоришта. Често се већ постојећи позоришни комади преносе на филм, као на пример Фримлове или Робергове оперете, а има и оригиналних филмова рађених у стилу оперете (*Пасџир Косџја*, *Волја Волја*). И опера *Кармен* је у филму *Кармен Џонс* дата у облику мјузикла, као и познато остварење Џорџа Гершвина *Американац у Паризу*. Слично као и у опери, ни овде музика није права филмска у смислу функционалне музике. Филм је подељен на говорни и певани део. Ова два дела, односно стила, стално се смењују, прелазе један у други. Прелази између говорног и певаног дела морају бити реализовани са много вештине и доброг укуса, јер певање после реалистичне сцене дијалога може да делује депласирано (завршна сцена у филму *Кармен Џонс*).

Ова врста филмова привлачна је и продуцентима и публици углавном због свог ведрог садржаја и мелодичне музике, приступачне широком слоју филмских посетилаца. Што се самог садржаја тиче, он варира од баналних и често застарелих мотива, па до савремених тема које су обликоване на духовит, инвентиван начин. Већ поменути филмови *Пасџир Косџја* и *Американац у Паризу* могу се убројити у најуспелије филмске оперете. Ту је и филм *Прича са зајадне стјране* који је освојио неколико Оскара. У њему судељује позната америчка балетска трупа Џерома Робинса, а музику је компоновао Ленард Бернстајн. У овом филму примењено је први пут једно веома интересант-

но музичко решење. У једној музичкој нумери суделују певачи и два хора. Сви они певају једну песму истовремено иако се сваки од њих налази на сасвим другом месту. Слично као у опери *Риолејо*, где у квартету певају гроф, крчмарица, Ђилда и Риголето иако се двоје налазе у крчми, а двоје изван ње. У филму *Прича са зајадне стране* су за тако раздвојене солисте и хорове нађена одлична решења како у музичком, тако и у филмском погледу. Нарочито треба подвући и значај балета у овом филму, како са његове кореографске стране, високог играчког нивоа, тако и у погледу инвентивне филмске реализације.

Филмовани концерти и друга извођења

Веома су чести филмови у којима се изводи неко музичко дело на концерту или нека тачка у варијетету, мјузикхолу или ноћном клубу. Обично се за концертне тачке користе позната класична дела, међутим, оваква дела имају своје трајање које је најчешће сувише дугачко за филм. Зато се често користе само поједини ставови неког инструменталног концерта или симфоније. Има случајева да су композиције које треба у једном филму да буду концертно изведене специјално компоноване, као нпр. Варшавски концерт или Рапсодија из филма *Љубавна прича*. Ове композиције, релативно кратког трајања, у неколико минута дају импресију једног романтичног клавијерског концерта са свим бравурама уобичајеним у овој врсти музике.

Као што смо већ указали, концертне тачке су честе у филму, нарочито у тзв. музичким филмовима или филмованим биографијама композитора и музичких уметника (*Седми вео, Чаробно јудало*). Код оваквих тема филм углавном служи као оквир за приказивање најпознатијих и омиљених мелодија и композиција које, као што је случај са опером и оперетом, не представљају праву филмску музику. Без обзира да ли су мотиви за производњу оваквих филмова комерцијални или културни, или обоје, њима се не може одрећи извесна културна функција коју обављају. Слично као што филмована опера приближава оперску уметност широком слоју гледалаца, музички филмови га упознају са стваралачком личношћу неког музичког великана. Највећа грешка у овим филмовима је тежња да се обухвати што већи број композиција и то најчешће у скраћеном облику, па се они обично претварају у неку врсту музичке антологије различитих фрагмената. Али, и међу њима има филмова који су веома успели и са музичке и са филмске стране (*Песма љубави*). Као интересантно филмско решење можемо навести секвенцу Шопенове последње турнеје из филмске биографије овог композитора, када се у брзој монтажи слике и музике смењују градови. Музичка монтажа је реализована веома вешто, тако да једну за другом чујемо познате теме из више Шопенових композиција.

Остаје нам још да видимо да ли се постојећа дела класичне музике могу употребити у филму као функционална музика. Такви примери су готово потпуно усамљени. Један од разлога је тај што композиција као уметничко дело живи независно од филма. Позната дела могу, а и не морају да створе одређену атмосферу коју захтева филм. Други разлог је тај што постојеће музичко дело има своје

успоне, падове, стагнацију, паузе, условљене својом сопственом логиком и грађом форме која се ретко кад поклапа са оном у филму. Спајање ове две форме, музичке и филмске, захтева компромисе са обе стране и много студиозности музичара и филмских радника који на томе раде. Један од успешних примера употребе класичне музике као функционалне јесте филм *Крајак сусрећ*, у којем се током целог његовог трајања провлачи музика једног Рахмањиновљевог Концерта за клавијер.

Организација рада на филмској музици

Иако рад на музици већином представља завршну фазу рада на филму, има таквих примера где је улога музике одређена већ у самом сценарију као и у књизи снимања, те у том процесу захтева ангажовање музичког сарадника и композитора од самог почетка. Ово је нарочито важно када су у филму предвиђене чисто музичке или балетске тачке за које се музика мора снимити пре снимања слике (плејбек). Но има у овом случају и других радњи које мора да обави музички сарадник, а на које ћемо се посебно осврнути.

Погледајмо сада како теку припреме и рад на реализацији музике у филму.

1. Режијер још приликом израде књиге снимања означава своје захтеве у погледу музике за важније моменте у филму.

2. Режијер у договору са музичким сарадником доноси одлуку који ће композитор компоновати музику за филм.

3. Режијер остварује контакт са композитором. Он може да се оствари већ у време снимања филма, понекад још у време израде књиге снимања, а најчешће када је филм већ монтиран. Том приликом ствара се режијски концепт за музику. Режијер даје упутства композитору о местима где треба да се појави музика, о карактеру најважнијих тема, стилу музике итд. Уколико је филм снимљен, композитору се даје могућност да га погледа више пута. После тога он приступа скицирању главних тема.

4. Композитор своје скице предочава (свира на клавиру) режијеру и музичком сараднику. То је уједно и моменат када може да се види да ли је композитор схватио режијерове захтеве (карактер и стил музике) и када може да му се укаже на евентуалне недостатке. Уколико режи-

сер и музички сарадник имају примедбе, композитор је дужан да изврши исправке или компонује нове теме.

5. Ако су режисер и музички сарадник прихватили композиторове скице, а филм је дефинитивно монтиран, композитор добија упутства за израду детаља и оркестрацију. Ови подаци се најдетаљније и најпрегледније могу дати у облику музичког графикона. Он садржи поред детаљног описа слике сваког кадра и све детаље који се односе на музику: успон и пад, сваки акценат, нагли престанак музике, динамику, паузе и сл. (види слику бр. 4). Поред тога, у графикон су уписани и сви дијалози и шумови, њихов интензитет, као и однос музике према њима. Графикон израђује музички сарадник, а одобрава режисер. После тога композитор са штоперницом приступа изради детаља музике и оркестрације. Врло је добро ако се композитору пружи могућност да уз пројекцију или бар монтажни сто може да свира своју музику и сам или у присуству режисера и музичког сарадника провери њено дејство и трајање.

Страни режисери придају овом начину рада много већи значај него што је то случај код нас. Знамо да је Фелини проводио сате крај монтажног стола док му је Нино Рота свирао своје скице. Такође нам је познат и пример из филма *Трећи човек* за који је Антон Карас сатима импровизовао на цитри уз пројекцију док није пронашао прави карактер музике.

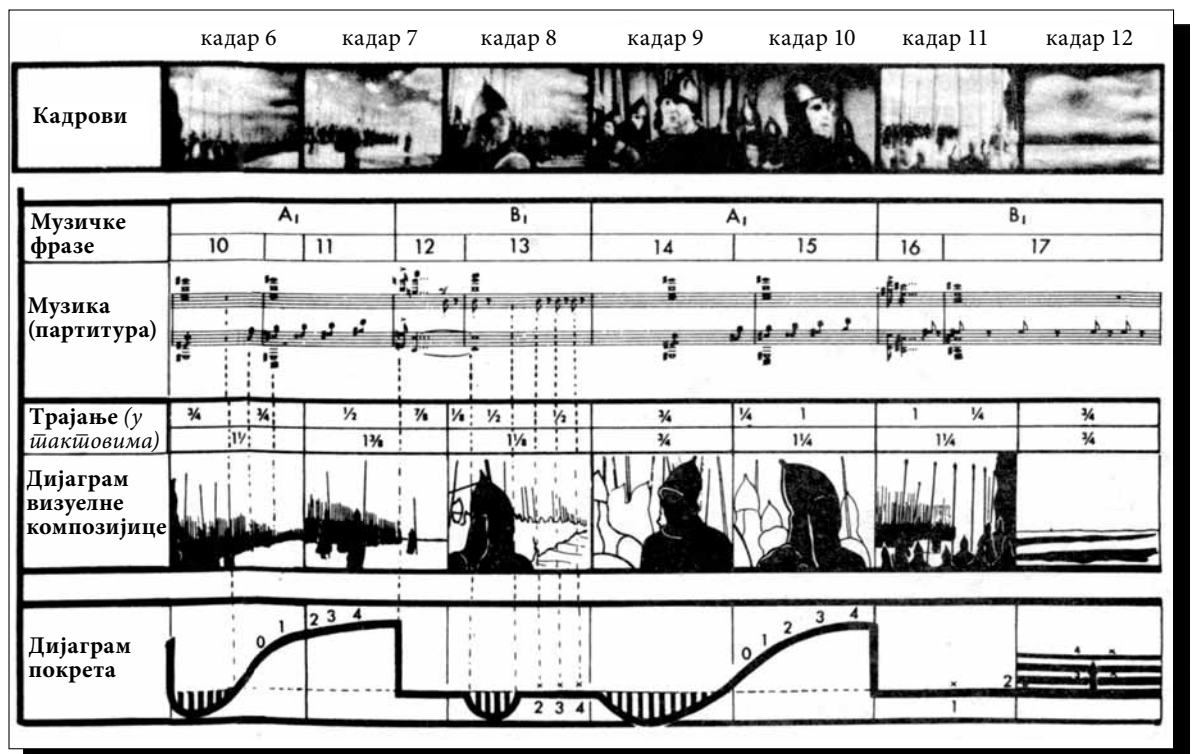
6. После завршене оркестрације приступа се снимању музике. Пре тога се мора рачунати још на извесно време које је потребно да се распише нотни материјал. Као што је познато, композитор израђује партитуру у којој су исписане све деонице за сваки инструмент, а коју добија диригент. Да би музичари могли да изводе написану музику, мора сваки од њих да добије ноте које треба он сам да свира. По правилу, требало би преписати и саму партитуру коју би требало да има тонски сниматељ за време снимања.

Међутим, ово се готово и не практикује, прво зато што такво преписивање траје доста времена, а друго – представља знатан материјални издатак. За сниматеља се понекад изради тзв. *дирекцион*, један сажет облик партитуре из којег он може да види углавном динамичка кретања музике као и наступе појединих инструмената; уколико ни дирекцион није могуће израдити, онда композитор доноси са собом своје скице како би могао он сам (уколико не диригује своју музику), а с њим и тонски сниматељ, прати музику која се снима. Пре него што се приступи снимању музике, диригент мора да се поред партитуре упозна и са филмом. Добро је да сам прво свира музику уз пројекцију како би могао да одреди темпо и уклопи извесне моменте и акценте, да то не би радио приликом снимања и продужавао пробе са целим оркестром.

Снимање музике по правилу се врши уз пројекцију слике. Секвенца за коју се снима музика формира се уз бескрајну траку како се не би губило време на премотавање и шнирање. Снимање се врши ради уштеде материјала на магнетопону на коме се лако враћа трака и брише, а изабрани дублови се онда преснимавају на перфорирану магнетопонску траку.

7. Музика снимљена на магнетопонску траку монтира се уз слику на монтажном столу. Ако је музика тачно снимљена, онда у овој фази рада нема нарочитих проблема.

42



Слика бр 4. – Аудиовизуелне кореспонденције (секвенца Битка на Чудском језеру из филма *Александар Невски*)**

Међутим, проблем настаје ако је музика дужа или краћа од слике или ако је слика скраћена после снимања музике, што није редак случај. У таквим случајевима најбоље је да се музички сарадник консултује са композитором како да поступи или да сам изврши скраћење музике ако је довољно вешт. Обично се музика монтира на једну траку јер се на другим двома налазе дијалог и шумови. Али, ако треба да се надовежу једна на другу две посебно снимљене траке са музиком, много је боље ставити једну од њих на ролну дијалога или шумова, а ако за то не постоји могућност извршити тзв. предмиксажу. Ово се чини зато што се на тај начин може постићи много бољи прелаз са једне музике на другу него ако се музика реже и лепи једна на другу.

8. Када је извршена монтажа музике, шумова и дијалога, приступа се синхронизацији. Она се врши на тај начин што се звуци са неколико трака (обично три) преко *бандшпилера* (bandspieler), а помоћу микспулта међусобно мешају и снимају на једну траку. Синхронизација се врши уз пројекцију и тонски сниматељ гледајући слику појачава и утишава поједине шумове, дијалог и музику. Код компликованијих случајева мора се извршити предмиксажа или предсинхронизација. Приликом синхронизације употребљава се перфорирана магнетофонска трака због могућности брисања. На крају се одабрани снимак преписе на светлосну траку.

9. Када се заврши развијање светлосне траке у лабораторији (тзв. тон негатив), монтажер према радној копији означава старт за копирање тона. Тада се тон негатив заједно са негативом слике копира у јединствену траку која се зове тонска копија. То је финални продукт филма.

Овај уобичајени процес рада донекле је измењен када је реч о снимању на плејбек. Као што је већ познато, код плејбека се прво снима музика, па онда слика. Он се практикује код музичких или играчких тачака када је важно да се ритам покрета или покрет усана код певача поклапа са музиком.

Код плејбека процес рада се одвија по следећем распореду:

а) композитор компоује музику према добијеним упутствима;

б) ако је у питању балетска тачка према музици се направљава кореографија и увежба балет уз клавијску пратњу;

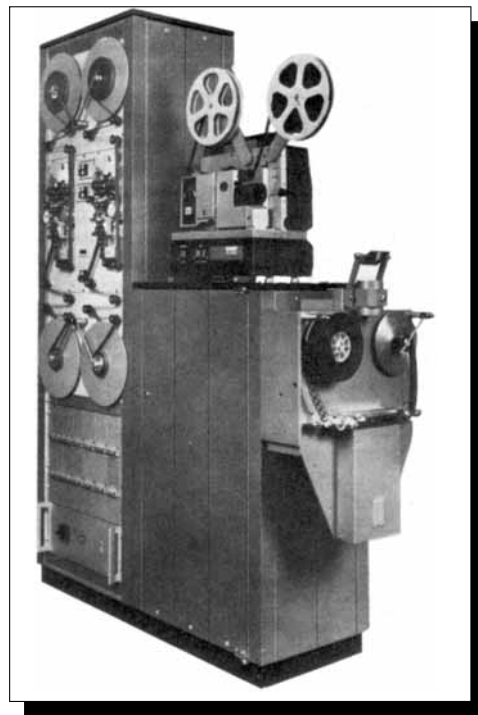
ц) снима се музика водећи рачуна о темпу покрета играча;

д) уколико глумци наступају као певачи, пијанисти или извођачи на било којем инструменту, морају да науче уз музику све одговарајуће покрете;

е) режисер и сниматељ слике врше кадрирање секвенце, а музички сарадник уписује сваки кадар у партитуру – његов почетак и крај;

ф) приступа се снимању слике, симљена музика се репродукује на специјалном магнетофону са стабилном брзином, знак за полазак и заустављање камере слике (камера слике такође мора имати стабилну брзину, тзв. синхрона камера) даје музички сарадник пратећи партитуру; он такође ставља своје ознаке за почетак хода камере у партитуру или на тонску траку, која ће му касније олакшати монтажу;

г) када су копирани кадрови слике, музички сарадник ће према партитури наћи одговарајуће кадрове, обележиће стартове, а монтажер слике ће тада уз стално репродуковање музике на монтажном столу, извршити монтажу



Слика бр 5. – Синхронизација помоћу ритмографа

слике; после тога секвенца је спремна за синхронизацију.

Процес рада на музици у филму није нимало једноставан. Од свих актера у овом процесу, почевши од режисера па до сниматеља тона, захтева се познавање музичке уметности и њених могућности да се уклопи у филмско ткиво, како са своје уметничке, тако и техничке стране. Ипак, највећу одговорност за успех музике у филму носе режисер и композитор. Али, ни улогу музичког сарадника не треба потценити. Он у процесу рада на музици врши читав низ одговорних послова и мора се наћи на помоћи свим делатностима у филмском процесу када је реч о питањима музике. А она могу бити веома разноврсна.

РЕЖИСЕР ће тражити мишљење музичког сарадника када треба да се донесе одлука:

1) који композитор ће бити ангажован за композитора;

2) који ће солисти и ансамбли бити ангажовани ако је реч о некој сцени са реалном музиком;

3) ако је у питању историјски филм, режисер може да тражи од музичког сарадника да пружи потребна обавештења о инструментима и саставу ансамбла, као и о мелодијама које су се изводиле у одређеном историјском раздобљу и месту где се одвија радња филма;

4) да пошаље музичког сарадника на терен да прибави потребне податке о музици, мелодији, извођачима;

5) да пронађе одговарајуће солисте или певаче чији гласови морају да одговарају гласовима глумаца који тумаче њихову улогу;

6) код снимања плејбека, да заједно са режисером и сниматељем слике рашчлани сцену на кадрове и да их упише у партитуру;

7) да буде стална веза између режисера и композитора.

Када композитор приказује режисеру музичке скице на клавиру, режисер који није довољно верзиран у томе да оцени музику која му се приказује на клавиру, може да тражи од музичког сарадника да да своје мишљење о тој музици и уопште, да буде тумач режисерових идеја у односу на композитора.

ПРОДУЦЕНТ може да консултује музичког сарадника када је реч о ангажовању композитора, извођача, оркестарског састава, као и о свим финансијским питањима у вези са снимањем музике. Музички сарадник такође мора да гарантује за највиши ниво музичког извођења. Помоћи ће продуценту и када треба прибавити ауторизацију неког музичког дела и решити механичка права извођача ако се у филму користи већ постојећа снимљена музика.

ГЛУМЦИ који снимају музичке тачке чији тон је снимљен од стране професионалних музичара, морају заједно са музичким сарадником да увежбају све покрете, односно немо свирање или певање.

МОНТАЖЕР и музички сарадник сарађују најтешње, од израде графикана, па до синхронизације. Нарочито код монтаже сцена које су снимљене плејбеком монтажер се тешко може снаћи без помоћи музичког сарадника.

СНИМАТЕЉ ТОНА такође у појединим моментима не може да ради без помоћи музичког сарадника и то:

а) приликом снимања музике, нарочито ако не постоји још једна партитура или ако се сниматељ не сналази довољно у читању партитуре; музички сарадник мора да упозори сниматеља тона ако примети неправилан однос инструмената у оркестру, или ако се захтева истицање неког појединог инструмента; он мора да упозори и да заустави свирање оркестра чим примети неку грешку у извођењу музике. Он може такође да да своју примедбу на квалитет тона (мало или много еха и сл);

б) приликом синхронизације музички сарадник је десна рука сниматељу тона; он седи поред њега и упозорава га на којој траци се налази која музика и где треба извршити прелаз; иако се обично прелази

обележавају на слици, сниматељ не може само на основу знакова да изврши синхронизацију – нарочито код документарних филмова синхронизација зна често да буде веома компликована у односу на музику.

Као што смо видели, у стваралачком процесу рада на филму суделује велики број уметника, као и техничких и организационих служби. На свакоме од њих лежи део одговорности, а од извршења појединачних задатака зависи често крајњи исход, односно уметнички и занатски квалитет филма.

** Сегмент графикана из књиге: Helga de la Motte-Haber, Hans Emons, *Filmmusik*, Carl Hanser Verlag, München, 1981.

COMPOSERS IN MORE FACES (3)

Ludmila Frajt*

FILM MUSIC

UDK: 791.636:78.01

ID: 205596940

BIBLID: 0354-9313, 18(2012) pp. 26-44

Submitted: Jul 2013.

Approved: October 2013.

Summary: This study, written in 1961, represents the first scripts dealing with the film music by a Serbian author. The scripts were discovered in the Ludmila Frajt's legacy and are now published for the first time as an important testimony of the level of development and research of film art in Serbia after the World War II. Scripts originate from a series of lectures that Frajt delivered at the Advanced Film School in Belgrade.

In the first part of the study, the author provides a historical and genre review of the film music. Within such context, she also addresses the poetics of selected film makers (René Clair, Charlie Chaplin, John Ford) that were important for the establishment of the contemporary cinematic expression. Starting with the examples of famous 20th century composers (Prokofiev, Milhaud, Honegger, Bernstein, Rott) who also composed film music, Frajt stresses the importance of the film music in the development of the sound film. In the second part of the study, the author examines the function of music within the overall film's sound spectrum. She analyzes in details specific sound elements in film as well as their mutual relations and interactions, stressing the importance of the balance of all auditory parameters.

Key words: sound, noise, dialogue, silent film, sound film, montage, film music

* Ludmila Frajt (Belgrade, 1919-1999) comes from a Czech family characterized by several generations of musicians. She gained her first musical education in the family context. After finishing the Secondary music school (*Stanković*), she starts studying piano (in the class of Emil Hájek) and composition (in the class of Miloje Milojević) at the Music Academy in Belgrade, graduating in 1946 (in the class of Josip Slavenski). Her professional work after the graduation includes working at the Avala Film, Radio Belgrade and Yugoslav Radio-television. She is the first Serbian female author of film music and of electro-acoustic music. She composed for 12 films, e.g. for *Ugalj i ljudi* (1948), *Umetničke škole* (1951), *Opštinsko dete* (1952), *Dolina vekova* (1968) etc. As for her electro-acoustic works, one should mention *Asteroids* (1967), *Nocturne* (1975) and *Figures in Motion* (1979). Apart from numerous compositions for children, she composed *Simfonija in Re* (1946), rhapsody *A Musician and Birds* (1966), *Farewell Songs* (1969), *Lullaby* for soprano and children's toys (1971), string quartet *Silver Sounds* (1972), *Eclogue* for wind quintet, strings and percussion (1975), *Bells* for chorus and tape (1981), *Songs of the Night* for female chorus, strings, harp and piano (1970), as well as choral music: *Threnody* (1973), *Midsummer Night* (1974), *Da padne dažd* (1974). She received numerous awards for her compositions.



Людмила Фрајт: Ауторпортрет

ИНДЕКС ИМЕНА

INDEX OF NAMES

- Адорно, Теодор (Adorno, Theodor), 20, 25
 Ајзлер, Ханс (Eisler, Hans), 20, 25, 28
 Алечковић, Мира, 18
 Арнолд, Малколм (Arnold Malcolm), 38
 Афрић, Вјекослав, 24
- Бајић, Исидор, 4
 Барановић, Крешимир, 18
 Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johan Sebastian), 40
 Берна, Арман (Berna, Arman), 28
 Бернштајн, Ленард (Bernstein, Leonard), 40
 Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludvig van), 28, 40
 Бизе, Жорж (Bizet, Georges), 40
 Билбија, Јелена, 18
 Бинички, Станислав, 3
 Бомбардели, Силвије, 24
 Брил, Јозеф (Bril, Joseph), 28
 Брунети, Фридрих (Brunetti, Friedrich), 3, 7
 Брунети, Тереза (Brunetti, Tereza), 3
- Вагнер, Рихард (Wagner, Richard), 28, 35, 40
 Вајтман, Пол (Whiteman, Paul), 30
 Велимировић, Здравко, 24
 Верди, Ђузепе (Verdi, Giuseppe), 8, 28, 38
 Винш, Јиндрих (Vinš, Jindrih), 5
 Влатковић, Влатко, 24
 Волтон, Вилијам (Walton, William), 37, 40
 Воркапић, Славко, 40
 Вукдраговић, Михаило, 17
- Гајић, Милица, 2
 Гершвин, Џорџ (Gershvine, Georges), 20, 40
 Григ, Едвард (Grieg, Edward), 28
 Грифит, Дејвид (Griffith, David), 28
- Гуно, Шарл (Gounoud, Charles), 40
- Де Сика (De Sicca, Vittorio), 38
 Дебиси, Клод (Debussy, Claude), 28, 29, 38
 Дизни, Волт (Disney, Walt), 32, 39, 40
 Дизни, Рој (Disney, Roy), 32, 39, 40
 Дима, Александар (Dumas, Alexandre), 6
 Дозела, Александар (Dozela Aleksandar), 5
 Доубек, Хуго (Doubek, Hugo), 6, 7
- Ђорђевић, Владимир, 3, 6
 Ђорђевић, Младомир Пуриша, 16, 21, 23, 25
- Едисон, Томас (Edison, Thomas), 28
 Ејзенштајн, Сергеј (Eisenstein, Sergej), 280
 Елингтон, Дјук (Ellington, Duke), 20
- Живановић, Јован Јоца, 24
 Живковић, Миленко, 24
- Ивковић, Ратомир, 18
 Иго, Виктор (Hugo, Victor), 6
- Каливода, Јан Вацлав (Kalivoda, Jan Vaclav), 5
 Калик, Спира, 7
 Калуђерчић, Каменко, 18
 Калхауз, Алојз (Kalhaus, Alojz), 7
 Карас, Антон (Karas Anton), 44
 Клер, Рене (Clair, René), 20, 29, 30, 40
 Козма, Жозеф (Kosma, Joseph), 38
 Кокто, Жан (Cocteau, Jean)
 Коцијан, Густав (Kocijan, Gustav), 5
 Криж, Антоније (Križ, Antonije), 7
- Леви, Луис (Levi, Louis), 27
 Лигети, Ђерђ (Ligeti, György), 15
 Лимије, Огист (Lumiere, Auguste), 26
 Лимије, Луј (Lumière, Louis), 26
 Лист, Франц (Liszt, Franz), 28
 Лукић, Драган, 18
- Мајзел, Едмунд (Meisel, Edmund), 28
 Маринковић, Јосиф, 5
 Маркуш, Зоран, 17
 Махањ, Драгутин (Mahan, Dragutin), 4, 5
 Медић, Христина, 18, 23, 24,
 Менделсон, Феликс (Mendelssohn, Felix), 40
 Меноти, Ђанкарло (Menotti, Giancarlo), 40
 Мијо, Даријус (Milhaud, Darius), 20, 28
 Митровић Миодраг, 19
 Михајловић, Миливоје, 24
 Морети, Раул (Moreti, Raul), 29
 Мусоргски, Модест, 40
- Нановић, Војислав, 17
 Нигл, Вићеслав (Nigl, Vićeslav), 5
 Николић, Миодраг, 18, 24
 Новаковић, Радос, 24
 Нушић, Бранислав, 21
- Орик, Жорж (Aurick, Georges), 38
 Офенбах, Жак (Offenbach, Jacques), 20
- Пате, Шарл (Pathé, Charles), 30
 Петрик, Вићентије (Petrik, Vićentije), 3, 4
 Петрик, Јосиф (Petrik, Josif), 5
 Петровић, Миодраг, 17
 Пешић, Жарко, 24
 Пирсон, Џорџ (Pearson, George), 28

- Пирсон, Џорџ (Pearson, George), 30
 Плецити, Јарослав (Pleciti, Jaroslav), 5, 7
 Погачић, Владимир, 26
 Покорни, Драгутин (Pokorni, Dragutin), 5
 Покорни, Миливоје (Pokorný, Emil), 3, 4
 Поповић, Михајло Ал, 17
 Прокофјев, Сергеј, 20, 31, 37, 40
 Пучини, Ђакомо (Puccini, Giacomo), 38
- Рајић, Никола, 17, 18
 Рајичић, Станојло, 17
 Распор, Вицко, 19, 24
 Рахмањинов, Сергеј, 43
 Респиги, Оторино (Respighi, Ottorino), 40
 Ридл, Хуго (Riddle, Hugo), 5, 7
 Робинс, Џером (Robbins, Jerome), 40
 Рожа, Миклош (Rozsa, Miklos), 39
 Росини, Ђоакино (Rossini, Gioacchino), 8, 27, 28
 Рота, Нино (Rota, Nino), 42
 Рубинштајн, Артур (Rubinstein, Arthur), 27
- Свобода, Богумил (Svoboda, Bogumil), 3
 Свобода, Јосиф (Svoboda, Josif), 3, 4, 5
 Сејкора, Арношт (Seiqora, Arnoscht), 3
 Сен-Санс, Камил (Saint-Seans, Camille), 28, 30
- Скригин, Жорж, 17
 Славенски, Јосип, 44
 Сметана, Беджих (Smetana, Bedřih), 8
 Стојановић, Велимир, 18
 Стојановић, Петар, 18, 24
 Стоковски, Леополд (Stokowski, Leopold), 40
 Стравински, Игор, 40
- Тајчевић, Марко, 4
 Топаловић, Мита, 5
 Трајковић, Властимир, 15
- Ђеловић, Бранко, 180
 Ђирић, Марија, 16
- Фелини, Федерико (Fellini Federico), 42
 Форд, Џон (Ford, John), 380
 Фрајт, Лудмила, 10–46
 Фрајт, Јован, 16, 23
 Фридхофер, Хуго (Friedhofer, Hugo), 39
- Хавлас, Гвидо (Havlas, Gvido), 5
 Хичкок, Алфред (Hitchcock, Alfred), 29
 Хлавач, Војтех (Hlavač, Vojteh), 5
 Хонегер, Артур (Honegger, Arthur), 20, 28, 30, 40
 Хорејшек, Вацлав (Horejšek, Vaclav), 5
- Цагић, Михаило Бата, 24
 Црвенчанин-Куленовић, Вера, 18, 24
- Чајковски, Петар, 28, 38, 40
 Чаплин, Чарли (Chaplin, Charlie), 20, 30, 37, 40
 Черемухин, Михаил (Čeremuhin, Mihail), 18, 20, 25
 Чикоњини, Алесандро (Cicognini, Alessandro), 38
 Чукулић, Живан Жика, 24
- Џонсон, Ал (Johnson, Al), 29
- Шакота, Славко, 24
 Шекспир, Вилијам (Shakespeare, William), 6, 41
 Шилер, Фридрих (Schiller, Friedrich), 6
 Шилханова, Марженка (Шилханова, Марженка), 7
 Шион, Мишел (Chion, Michel), 20
 Шистек, Војтех (Šistek, Vojteh), 3, 7
 Шопен, Фредерик (Chopin, Frederick), 41
 Шостакович, Димитрије, 20, 28
 Штраус, Јохан (Strauss, Johann), 20
 Шуберт, Франц (Schubert, Franz), 27
 Шуман, Роберт (Schumann, Robert), 36, 42



Oliver Saks
MUZIKOFILIJA
Priče o muzici
i mozgu

imag 
CLO



OLIO