

Чланак примљен 27. децембра 2020.

Чланак прихваћен 27. априла 2021.

Оригинални научни рад

**Марија Томић\***

Истраживач-приправник, докторанд

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за музикологију

## ТРАНСПОЗИЦИЈА МИТА О ПАНОВОЈ ФРУЛИ У САТИРОВОЈ СВИРАЛИ ПЕТРА КОЊОВИЋА: ФАНТАЗИЈСКИ И БАЛАДНИ ПУНКТОВИ<sup>1</sup>

**Апстракт:** У раду се тумаче елементи фантазијског и баладног принципа у *Сатировој свирали* (1945) за соло флауту Петра Коњовића (1883–1970) из визуре ауторове поетике и музичких и немужичких аналогија са Дебисијевом (Claude Debussy, 1862–1918) композицијом *Сиринкс* (1913). Аспекти фантазијског принципа уочавају се у подједнакој мери приликом сагледавања *Сатирове свирале* као засебне целине којом се омузикаљује мит о Пановој фрули, као и у контексту њене драматуршке позиције у петоставачној *Концертној свити за дувачки квинтет*, чији је средишњи став (*Andante più sostenuto e molto rubato*). Варијациони принцип, баладна ‘распричаност’ флаутске деонице, импровизациони карактер и *rubato* простори музичког тока *Свирале* еманирају ону Другу логику и „слободну игру” неодвојиву од фантазије, истовремено резонирајући и са митским наративом.

**Кључне речи:** *Сатирова свирала* Петра Коњовића, мит о Пановој фрули, фантазијски принцип, баладни принцип, *Сиринкс* Клода Дебисија, соло флаута

Фантазија је креативна активност ума, *моћ* *имагинације*, права мајка свих уметности.<sup>2</sup>

Омузикаљење мита о Пановој фрули уочавамо у опусима различите стилске и жанровске природе. Иако је Пан био „омиљена тема [...] француских композитора из периода

---

\* Ауторова контакт адреса: marijatomic@fmu.bg.ac.rs

<sup>1</sup> Овај текст представља прилагођен испитни рад писан академске 2019/2020. године у оквиру предмета Фантазијски и баладни принцип у музици 1 на другој години докторских академских студија музикологије на Факултету музичке уметности, Универзитета уметности у Београду, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић и део је истраживања на пројекту *Идентитети српске музике у светском културном контексту* Катедре за музикологију Факултета музичке уметности, Универзитета уметности у Београду (ев. бр. 177019), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>2</sup> Hugo Riemann, *Dictionary of Music*, (transl. by J. S. Shedlock), London, Augener and Co., [1896], 230.

импресионизма”<sup>3</sup> – због чега као парадигматичне примере музичке транспозиције овог мита најпре издвајамо оркестарску „тонску поему”<sup>4</sup> *Прелид за поподне једног фауна*<sup>5</sup> (1894)<sup>6</sup> Клода Дебисија (Claude Debussy, 1862–1918), *Сиринкс* за соло флауту (1913)<sup>7</sup> истог аутора и пантомиму *Љубав Пана и Сиринкс* из балета *Дафнис и Клое* (1912) Мориса Равела (Maurice Ravel, 1875–1937) – Панова музика подједнако је значајно средство профилисања природе у Бетовеновој (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) *Пасторалној симфонији* оп. 68 (1808), јутра у Григовој (Edvard Grieg, 1843–1907) свити *Пер Гинт* бр. 1, оп. 46 (1888), долазећег лета у првом ставу *Треће симфоније* (1896) Густава Малера (Gustav Mahler, 1860–1911), Пановог исказа у *Свирачима флауте* оп. 27 за флауту и клавир (1924) Албера Русела (Albert Roussel, 1869–1937) и *Сатировој свирали* (1945)<sup>8</sup> Петра Коњовића (1883–1970), *пандовања у Пасторалном концерту* за флауту соло и оркестар (1927) Светомира Настасијевића (1902–1979), „сунцем обливане јесени”<sup>9</sup> у симфонијској поеми *Пан* (1957) Крешимира Барановића (1894–1975) или призора „Пана који јури нимфу, а она се претвара у трску”<sup>10</sup> у композицији *Mimicry* оп. 17 за хор флаута (1981) Иване Стефановић (1948).<sup>11</sup> Међу споменутиим (и бројним другим) *пановским/фауновским* делима могуће је сагледати генеричке везе у домену жанра, стила и значења.

Увид Властимира Перичића да у Коњовићевој *Сатировој свирали* за соло флауту постоје „фантастичне мелодијске арабеске (попут оних у Дебисијевој композицији

<sup>3</sup> Liesl Stoltz, *The French Flute Tradition*, 2003, 93, <https://flutecase.ru/wp-content/uploads/2019/09/Liesl-Stoltz-The-French-Flute-Tradition.pdf>, ас. 12. 5. 2020. at 10.33 AM.

<sup>4</sup> Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба: од ‘Змаја из Алке’ до ‘Заљубљеног фауна’ (поводом деведесет година од композиторове смрти)*, Београд, Музичка омладина Србије, 2008, 30.

<sup>5</sup> Римски бог Фаун пандан је Пану, античком грчком митолошком бићу, богу пастира, поља, ливада и шума, са козјим ногама, роговима и дугом брадом, бићу често виђеном у Дионисовој свити. Cf. Goran Budžak (prired.), *Antologija grčkih mitova*, Београд, Дом и школа, 2006 (друго издање), 77–78; Susan J. MacLagan, *A Dictionary for the Modern Flutist*, Lanham, The Scarecrow Press, 2009, 125; Т. Поповић Млађеновић, *op. cit.*, 95.

<sup>6</sup> Занимљиву „парафразу” на Дебисијево дело прави Рајко Максимовић (1935) својим *Прелидом за преподне једног фауна (Prélude à l’avant-midi d’un faune)* насталим један век након премијере Дебисијевој композиције. Cf. Рајко Максимовић, *Тако је то било (3) – аутобиографска сећања (1990–2002): ‘Године које су појеле бубашвабе’*, Београд, NM Libris, 2018 (друго издање), 114.

<sup>7</sup> Истоимена композиција Вука Куленовића (1946–2017) за флауту соло, женски хор, камерни оркестар и електронику штампана је 1980. године.

<sup>8</sup> Напомињемо да постоји неподударност података у вези са годином настанка Коњовићевог дела – у партитури је записана 1945. година, док Властимир Перичић наводи 1940. годину. Cf. Петар Коњовић, *Концертна свита за дувачки квинтет [партитура]*, Београд, Научно дело, 1966, [1] и Vlastimir Perićić, *Muzički stvaraoци u Srbiji*, Београд, Prosveta, 1969, 191.

<sup>9</sup> V. Perićić, *op. cit.*, 37.

<sup>10</sup> Stanislava Vuksanović, *Flauta u srpskoj umetničkoj muzici*, Београд, 1998, rukopis kod autora, 14.

<sup>11</sup> Књижевну и ликовну артикулацију мита о Пановој фрули запажамо у, на пример, Теокритовим (Theocritus, око 300 п. н. е. – после 260 п. н. е.) *Идиллама*, Вергилијевим (Publius Vergilius Maro, 70 п. н. е. – 19 п. н. е.) *Еклогама*, Овидијевим (Publius Ovidius Naso, 43 п. н. е. – 17/18 н. е.) *Метаморфозама*, као и на платнима Рубенса (Peter Paul Rubens, 1577–1640), Пусена (Nicolas Poussin, 1594–1665), Пикаса (Pablo Picasso, 1881–1973) и других стваралаца.

*Syrinx*)”<sup>12</sup> био је један од подстицаја за проналажење и контекстуализовање елемената фантазијског и баладног принципа у композицији српског аутора,<sup>13</sup> као и за препознавање музичких и немурчких аналогја са Дебисјејевим делом. Коњовић је поетским језиком предочио своје виђење Дебисјејеве музике, посветивши једно поглавље књиге *Личности* (1919) овом композитору који је „обдарен посебним финесама осетљиве и култивиране душе”<sup>14</sup> и чији музички израз наликује „буђењу дана кроз прве јутарње магле”.<sup>15</sup> Драгоцено нам је Коњовићево сећање на, за њега тада „још увек један збуњујуће нови утисак”, што га је „понео с неког концерта Чешке Фил[х]армоније у Прагу, на којем се изводио његов [Дебисјејев; нап. М. Т.] Прелудиј ‘à l’après-midi d’un faun[e]’”.<sup>16</sup>

Осим поседовања исте програмске основе (мит о Пановој фрули), назначене насловима Дебисјејеве и Коњовићеве композиције за соло флауту, оба су дела писана у специфичним друштвено-историјским околностима. Наиме, *Сиринкс*, канонско дело флаутске литературе, настаје годину дана пре „Великог рата”, док Коњовић пише *Сатирову свиралу* у атмосфери Другог светског рата. Оба аутора дефинисала су своју музичку/уметничку/друштвену позицију у односу на тадашње прилике повратком митолошком предлошку, јер, како Мишко Шувакковић истиче,

савршена уређеност ‘предљудског’ света природе [...] [је] поредак изван људских тј. друштвених антагонизама и контрадикција. Идеални свет – изворна природа, аркадијски предео, рајски врт – модалитети су неутуђеног света [...]. Митска детерминација ‘музике’ као израза осећања предотуђености и/или разотуђења – често сугерисана звуком флауте или свирале – била је ретро-пројективна пракса сугерисања ‘изворног стања’.<sup>17</sup>

Избор флауте као солистичког инструмента јесте природан, јер њена изворна изражајност, карактер и звучност долазе из атмосфере аркадијског пејзажа, идиличне природе, пасторалности, лирике и чежње, односно, у непосредној су вези са митом о настанку Панове фруле/флауте.<sup>18</sup> Сетимо се речи из Дебисјејевог писма упућеног новембра 1913. године Мореју (Gabriel Mourey, 1865–1943) у вези са музиком коју је компоновао за његову драмску поему *Психа*, тачније инструментацијом: „мислим да се треба држати

<sup>12</sup> V. Peričić, op. cit., 191. Уколико имамо у виду да Дебисјејев *Прелид* чине „арабеске за које композитор верује да му их је издиктирала Флаута песниковог [Малармеовог / Stéphane Mallarmé, 1842–1898; нап. М. Т.] Фауна” (Т. Поповић Млађеновић, op. cit., 30), могу се успостављати релације између *Сатирове свирале* и *Прелида*.

<sup>13</sup> Служићемо се аналитичким корацима које предлаже Тијана Поповић Млађеновић, односно разматраћемо материјал на којем се Коњовићева *фантазија* заснива, као и начин на који се ток његове *фантазије* гради. Cf. Тијана Поповић Млађеновић, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 375.

<sup>14</sup> Petar Konjović, „Claude Debussy”, u: *Ličnosti*, Zagreb, Knjižara Čelap i Popovac, 1919, 56.

<sup>15</sup> Ibid., 55.

<sup>16</sup> Ibid., 60.

<sup>17</sup> Miško Šuvaković, *Estetika muzike: modeli, metode i epistemologije o/u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*, Beograd, Orion Art, 2016, 73–74.

<sup>18</sup> Флаутиста Миодраг Азањац (1932–1997) стоји на становишту да звук Панове Аркадије представља „флаутски пратон”. Миодраг Азањац, *Српска уметност флауте (фрула – флаута од искона)*, (приређ. Зоран Рајичић), Чачак, Туристичка организација Чачка – Савет Сабора фрулаша Србије „Ој Мораво”, 2018, 20.

Панове фруле без икакве пратње. Ово је теже постићи, али је више у складу са природом”.<sup>19</sup> У српској музици, Светомир Настасијевић је гајио снажан афинитет према флаути, чији су звуци за њега били симбол детињства, села и питомих шумадијских пропланака.<sup>20</sup> То снажно резонира са мишљењем Карла Нилсена (Carl Nielsen, 1865–1931), аутора пасторалне сцене за оркестар *Пан и Сиринкс* оп. 49 (1918), да „флаута не може да порекне своју природу, она припада Аркадији и воли пасторална расположења”.<sup>21</sup>

Дебисијева композиција *Сиринкс* писана је, дакле, као музика за Морејеву *Психу*;<sup>22</sup> ипак, *Сиринкс* се данас изводи на концертним подијумима као дело за соло флауту, односно без говореног драмског текста. *Сатирова свирала* јесте средишњи, трећи став (*Andante più sostenuto e molto rubato*) Коњовићеве *Концертне свите за дувачки квинтет*, који се најчешће изводи самостално, дакле – као и Дебисијева композиција – изван свог изворног контекста. Индикативна је и чињеница да су иницијално осмишљени називи обеју композиција током времена промењени: Дебисијев наслов *Панова фрула (La flûte de Pan)* замењен је 1927. године у *Сиринкс*,<sup>23</sup> док су, са друге стране, Коњовићеву *Свиралу сатира (La flûte de Pan)*<sup>24</sup> флаутисти преименовали у *Сатинову свиралу*.

Већ сам назив Коњовићеве композиције упућује на *фантазију*, односно *фантастику*, будући да је са концептом фантазије

непосредно повезан појам фантастике као плод фантазије, као оно што је створено маштом, измишљено, чудновато, нестварно [...]. А фантастика у смислу представа, мисли, слика створених уобразиљом, у којима се стварност појављује у преувеличаном, тајанственом или натприродном виду, као чудо, чаролија, мора, ужас, потиче из дубина митске (и религиозне) свести из којих је потом преко народних предања и легенди ушла у књижевност и уметности.<sup>25</sup>

Аспекти фантазијског принципа уочавају се у подједнакој мери приликом сагледавања *Сатиrove свирале* као засебне целине и у контексту њене драматуршке позиције у циклусу. Она се у петоставачној *Концертној свити* налази, дакле, на месту средишњег става и писана је за соло флауту, односно изводи се без учешћа осталих дувачких инструмената. Иако наизглед антиклимакс, овај став је, према Перичићевом

<sup>19</sup> Claude Debussy, Frederick R. Koch Collection, Weinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, факсимил објављен 1992. године. Нав. према: Ивана Р. Петковић, *Музички универзум Клода Дебисија – У трагању за непосредношћу сагласја између уха и ока* (докторска дисертација, Факултет музичке уметности, 2018, рукопис код аутора), 224.

<sup>20</sup> Gordana Krajačić, *Čarobna frula Svetomira Nastasijevića*, Vrnjačka Banja, Zamak kulture, 1980, 128.

<sup>21</sup> Нав. према: Beth E. Chandler, The “Arcadian” Flute: Late Style in Carl Nielsen’s Works for Flute, 2004, 9, [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=ucin1085004413&disposition=attachment](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1085004413&disposition=attachment), ас. 12. 5. 2020. at 8.47 AM.

<sup>22</sup> Cf. Ernst-Günter Heinemann (Ed.), [notes on] Claude Debussy, *Syrinx for Flute Solo* [score], München, G. Henle Verlag, 1994.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Наслов трећег става *Концертне свите* дат је у садржају партитуре и на француском језику. Cf. П. Коњовић, *Концертна свита...*, op. cit.

<sup>25</sup> Т. Поповић Млађеновић, *Procesi...*, op. cit., 348.

мишљењу, са којим смо сагласни, „можда најимпресивнији део свите”.<sup>26</sup> Исти аутор примећује „чудну сличност атмосфере између овог става и чувеног сола флауте која у *Koumiani* [1931] прати хаџи Томину *Песму о младој були*”.<sup>27</sup> У односу на претходне (I – *Andante non troppo* [Introduzione], II – *Vivace*) и потоње (IV – *Allegretto comodo*, V – *Molto vivace* [Rondo]) ставове, које одликују играчки карактер (у распону од лаганог плесног импулса до скерцанда) и прегледнија музичка архитектура, централни став „еманира ону другу логику, друго мишљење или други ‘скривени’ закон ‘рада без правила’ (односно, рада несвесних правила)”.<sup>28</sup> Пан своју песму „нева на другој сцени унутар сцене”.<sup>29</sup> Она је „у ‘несагласју’ са својим окружењем” и представља моменат „раздвајања, прекида, ремећења, ‘ишчашења’, ‘размештања’ у музичком току”<sup>30</sup> *Концертне свите*.

То друго, та „слободна игра”<sup>31</sup> неодвојива од фантазије, односи се на *другачију* инструментацију (соло флаута уместо дувачког квинтета) и звучну боју, фактуру (мелодијски инструмент насупротив могућностима *tutti* фактуре), латентну хармонију,<sup>32</sup> (органски) тип рада са музичким материјалом, као и на споменути програмност, која је извор *другачијег* карактера средишњег става. Већ почетак *Свирале* у динамици *piano*, темпу *Andante più sostenuto* и првом флаутском регистру видно контрастира *tutti* завршетку другог става свите у темпу *Molto vivace* и динамици *fortissimo* (деонице обое, кларинета, фагота и хорне) и *fortissimo possibile* (деоница флауте).

*Сатирова свирала* призива митски свет и оприсућује музичку исповест лирског субјекта који се огледа у природи. Она репрезентује стално присутну чежњу и жељу за Другим, односно нимфом Сирикс која је „присутна у свом одсуству, чујна иако не говори, препознатљива иако се не појављује”.<sup>33</sup> Звук флауте (свирале/сиринкс) „узима се неретко као свеобухватни симбол човекове љубави<sup>34</sup> и наде”.<sup>35</sup> Блох (Ernst Bloch, 1885–1977)

<sup>26</sup> V. Perićić, op. cit., 191.

<sup>27</sup> Idem. У краћем приказу свите, Перичић – значајно је истаћи – највећи простор посвећује управо *Сатировој свирали*. Cf. idem.

<sup>28</sup> Tijana Popović Mladenović, “Improvisation as a Call for Communication”, *New Sound – International Journal of Music*, 32, II/2008, 29.

<sup>29</sup> Тијана Поповић Млађеновић, „Прича о балади у музици”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, 30, II/2007, 26.

<sup>30</sup> Ibid., 29.

<sup>31</sup> T. Popović Mladenović, *Procesi...*, op. cit., 352.

<sup>32</sup> Синтагму „латентна хармонија” користимо имајући у виду да је *Сатирова свирала* писана за мелодијски инструмент.

<sup>33</sup> Marcel Cobussen, “In(-)formations: The Meaning of Paratextual Elements in Debussy’s *Syrinx*”, *Muzikološki zbornik / Musicological Annual*, XLI/2, 2005, 61.

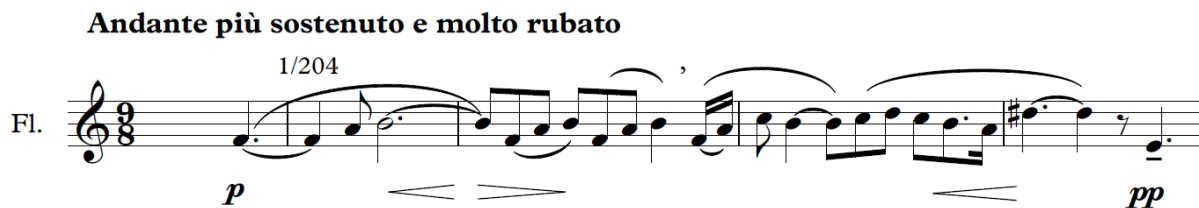
<sup>34</sup> Монел (Raymond Monelle) заступа тезу да је „пастир са својом фрулом класични одраз пасторалне музике”, а „пасторални свет испуњен је љубављу и меланхолијом”. Raymond Monelle, *The Musical Topic (Hunt, Military and Pastoral)*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006, 207, 196. Монелов „пастир” може се схватити као персонификација Пана, уколико познајемо Елијадеово (Mircea Eliade) становиште да свака радња човека (у овом случају пастира, који свира фрулу) јесте (не)свесно „опонашање узорних дела бога или мистичног хероја”, јер мит „представља образац људског понашања” (Mirča Elijade, *Mitovi, snovi i misterije*, [prev. Dušan Janić], Novi Sad, Akademska knjiga, 2020, 15).

<sup>35</sup> M. Азањац, op. cit., 20.

истиче да „музика која прозвучава кроз цеви свирале уједињује Пана са нимфом која је нестала али није сасвим ишчезла, будући да се отелотворује кроз звук који излази из шупљих трски”.<sup>36</sup>

Такво меандрирање између присуства и одсуства нимфе кореспондира композиторовом третману тоналне динамике целокупног музичког тока *Сатирове свирале*, коју карактерише модалност, као вид тоналности. Наиме, основна одлика хармонског језика јесте, како брзо смењивање тоналних центара, тако и осциловање центара и лествичних структура током читавог дела, што указује на дејство фантазијског принципа. Наведена осцилаторност и флуидност примећује се већ у почетним тактовима *Свирале*. Упечатљиво инсистирање на мелодијском покрету  $ef^1 - a^1 - xa^1$ , односно на следу интервала велике терце и велике секунде који граде прекомерну кварту<sup>37</sup> указује на лидијски модус *in* Еф. Тоникализација тона  $a^1$  у т. 3/206 омогућава да, ретроактивно (узимајући у обзир и присуство истоветног тона у т. 1/204 и т. 2/205), идентификујемо и постојање еолског *in* а (уп. Пример 1), који се захваљујући скоку прекомерне кварте  $a^1 - dis^2$  (т. 3–4/206–207) убрзо напушта у корист лидијског *in* Е који осцилује са фригијским *in* е.

**Пример 1:** Петар Коњовић, *Сатирова свирала*, т. 1–4/204–207.



Специфично поигравање интервалима прекомерне ( $ef^1 - a^1 - xa^1$ )<sup>38</sup> и чисте кварте ( $ef^1 - a^1 - be^1$ ) на крају дела резултира прожимањем еолског и фригијског модуса *in* а, који осцилују са лидијским модусом *in* Еф и Еф-дуром. Као и на почетку дела, присутна је централизација тона *a* захваљујући, између осталог, свом *lunga* статусу, иако датом у динамици *pppp* и у контексту постепеног *нестајања* звука (уп. Пример 2).<sup>39</sup> Модалне референце, ‘пасторални’ модуси, променљивост и ‘неухватљивост’ тоналног центра *Свирале* у функцији су музичке транспозиције мита о Пану и Сиринкс.

<sup>36</sup> Нав. према: Roger W. H. Savage, *Music, Time, and Its Other: Aesthetic Reflections on Finitude, Temporality, and Alterity*, London, Routledge, 2018, 50.

<sup>37</sup> Значајно је напоменути да опсег теме *Прелида за поподне једног фауна* представља тритонус (лидијска кварта), који има значајну улогу и у Дебисијевој композицији *Сиринкс*.

<sup>38</sup> Проминентна је улога интервала прекомерне кварте у Коњовићевом делу, који, осим у виду интервалског скока, фигурира и као мелодијски скелет мотива, испуњен и/или окружен додатним тоновима (уп. т. 1–5/204–208, 9–11/212–214, 20–21/223–224, 37/240, 39/242, 42–45/245–248, 49–52/252–255, 54–58/257–261).

<sup>39</sup> На сличан начин звук се ‘претапа’ у ‘тишину’ на крају *Сиринкс*.

**Пример 2:** Петар Коњовић, *Сатирова свирала*, т. 56–59/259–262.



У Коњовићевом делу Пан „сања, кроз дуг соло”,<sup>40</sup> а према Фројдовом (Sigmund Freud, 1856–1939) уверењу, сан, сањарење<sup>41</sup> и фантазија могу се „тумачити као компромис између несвесног и свесног”.<sup>42</sup> У питању је „дневни сан”<sup>43</sup> о Другом (у овом случају, о нимфи Сиринкс), односно сан/сневање/сањарење на јави,<sup>44</sup> јер музичка фантазија „представља прожимање свести сна [...] и свести јаве”,<sup>45</sup> а „свет фантастике се везује за снове, сновиђења, сневање [...] измењена и прелазна стања свести [...], односно за мит, религију и бајку”.<sup>46</sup> Лакан (Jacques Lacan, 1901–1981) сматра да су све „фантазије симболичке репрезентације жеље за оним укупним, потпуним, целим, жеље за савршеним јединством са Другим”, јер „жеља је жеља за Другим”.<sup>47</sup> Можемо рећи да је музика коју Пан ствара свирајући на својој свирали простор „у коме се спајају жеља и њен имагинарни објект, место где се успоставља релација између субјекта и његовог мањка”,<sup>48</sup> односно објекта Панове жеље.<sup>49</sup> Та жеља за Другим можда је у *Сатировој свирали* најочигледнија у т. 46/249, када композитор захтева од извођача да свира *заљубљено* (*amoroso*) и *изражајно* (*espressivo*).

Унутрашње слободе музичке фантазије манифестују се кроз „*rubato* просторе’ специфичног, крајње индивидуалног ‘*ad libitum* дисања’ музичког тока”,<sup>50</sup> што у овом делу резултира интерпретаторовим освајањем агогичке слободе. Верујемо да најупечатљивији пример ‘слободног’ регулисања временског протока представља т. 33/236 (уп. Пример 4), када флаутиста доноси одлуку о трајању короне записане изнад ознаке за узимање ваздуха, узимајући у обзир карактер музичког тока који је окружује. Коњовић као да

<sup>40</sup> Реферирамо на сегмент стиха из Малармеове еклоге *Поподне једног фауна* (1876), којом је Дебиси био инспирисан приликом писања *Прелида*. Cf. Т. Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси...*, op. cit., 32.

Малармеова еклога и Дебисијев *Прелид* „пребивају у магловитом простору фаунових фантазија које настају између сна и сећања, свесног и несвесног, сањарења и реалности, спавања и буђења, жеље и музике његове свирале”. Ibid., 54.

<sup>41</sup> Уобичајено је представљање Пана „како свира и игра на сањарски начин”. Andrijana Gojković, *Muzički instrumenti – mitovi i legende, simbolika i funkcija*, Beograd [i. e.] Bruxelles, Atelier Tchik et Tchak, 1994, 22.

<sup>42</sup> Jos de Mul, „Sigmund Frojd: Estetika nesvesnog”, u: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ured.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, 46.

<sup>43</sup> Cf. Т. Поповић Млађеновић, *Procesi...*, op. cit., 349, 350.

<sup>44</sup> Cf. ibid., 374.

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> Ibid., 348.

<sup>47</sup> Ibid., 371.

<sup>48</sup> Ibid., 374.

<sup>49</sup> Cf. R. W. H. Savage, op. cit., 46.

<sup>50</sup> Т. Поповић Млађеновић, *Procesi...*, op. cit., 392.

сматра да сама напомена *rubato* није довољна, већ на почетку *Свирале* записује *molto rubato* уз *più sostenuto*, постављајући општи фон (извођења) дела. Управо тај ослобођени простор сведочи о постојању фантастичног или имагинарног и – у ширем смислу – фантазијског принципа који је „оличење слободе у музици”.<sup>51</sup>

Тај принцип препознајемо и у начину изградње музичког тока *Сатирове свирале*. Тврдњу да *Сиринкс* оваплоћује парадигму иновативног варираног понављања иницијалне музичке идеје,<sup>52</sup> о чему сведочи чувена Натјеова (Jean-Jacques Nattiez) анализа Дебисијеве композиције,<sup>53</sup> можемо довести у везу и са *Свиралом*. Дакле, сродност композиција француског и српског аутора испољава се – осим на плану програмске тематике – и кроз употребу истог композиционо-техничког поступка. Применом Натјеовог структурално-семиотичког приступа приликом формалне анализе Коњовићевог дела<sup>54</sup> долазимо до закључка да је оно постављено на две основне парадигме, чије се „јединице”<sup>55</sup> групишу захваљујући коришћењу карактеристичних интервала или ритмичких образаца, смеру мелодијског кретања и слично. Може се утврдити да музички ток дела проистиче из две основне јединице – сведеност броја јединица указује на значајну редукцију тематског материјала и на чињеницу да је цела композиција заснована на варирању.<sup>56</sup> Симптоматично је то да у *Свирали* не постоји дословно понављање појединачних јединица,<sup>57</sup> што указује на богатство поступака варирања, а ауторов третман динамичке и артикулационе компоненте додатно потврђује наведено становиште. Степен варијантности је висок – варирање јединица постиже се у домену ритмичке компоненте што може да резултира метричким ‘померањима’ (уп. Пример 3), варирањем интервалског склопа јединице (на пример, смењивање прекомерне и чисте кварте у јединицама прве парадигме; Пример 3), променом регистра (уп. т. 3–4/206–207 и т. 29/232; Пример 1 и Пример 4), проширењем мотива ‘изнутра’ додавањем тонова (уп. т. 3–4/206–207 и т. 36–39/239–242; Пример 1 и Пример 4), путем интегрисања паузе у почетак или крај јединице (уп. Пример 3) и другим параметрима.<sup>58</sup>

<sup>51</sup> Ibid., 399.

<sup>52</sup> Richard S. Parks, “Music’s inner dance: form, pacing and complexity in Debussy’s music”, in: Simon Trezise (Ed.), *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 207.

<sup>53</sup> Jean-Jacques Nattiez, “Syrinx de Claude Debussy”, у: *Fondements d’une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d’éditions, 1975, 330–356.

<sup>54</sup> Иако у доступној литератури не проналазимо податак о томе да ли је Коњовић био упознат са Дебисијевим делом *Сиринкс*, могућа примена исте аналитичке методе посредно, такође, потврђује блискост ових композиција.

<sup>55</sup> Натјеов термин „јединица” (франц. *unité*) користимо на исти начин на који га третира овај француски семиолог. Cf. J. J. Nattiez, op. cit.

<sup>56</sup> Овом приликом издвајамо као пример само прву парадигму (Пример 3), иако се истим аналитичким поступком могу извести и остале парадигме.

<sup>57</sup> Такође, Коњовић не записује репетиције у партитури *Сатирове свирале* – Панова музика, дакле, тече слободно, стално се развијајући.

<sup>58</sup> Дистрибуција јединица из исте парадигме такође је разноврсна, будући да се оне могу низати узастопно, али и на ближем или даљем растојању, што је нарочито карактеристично за другу парадигму, чија се иницијална јединица налази у т. 3–4/206–207 (уп. т. 5/208, 7/210, 8–9/211–212, 10/213, 16/219, 18/221, 19/222,



**Пример 3:** Петар Коњовић, *Сатирова свирала*, јединице прве парадигме.

Т. 1–2/204–205



Т. 2/205



Т. 2/205



Т. 3/206



Т. 9/212



Т. 35/238



Т. 56–57/259–260



Т. 57/260



Т. 57–58/260–261



Пример 4: Петар Коњовић, *Сатирова свирала*, т. 28–39/231–242.

Варијациони принцип, који за Коњовића представља важан композиционо-технички поступак (заступљен у, на пример, *Симфонији у це-молу* [1907], *Другом гудачком квартету* [1937] и симфонијској поеми *Макар Чудра* [1945]), резонира са митским (и фолклорним) дискурсом. Према наводима Елијадеа, „митско Време [је] бесконачно повративо, бесконачно поновљиво”,<sup>59</sup> што можемо довести у везу са концептом варираног понављања у музици. У *Свирали*, монодија флауте почива, дакле, на различитим видовима трансформације мотива у погледу мелодијске, ритмичке, ‘хармонске’, динамичке и артикулационе компоненте. Избегавање афирмације почетног (и сваког другог) мотива, афирмације која би била исход дословног понављања, јесте поступак који имплицира трагање за коначним идентитетом мотива или, пренето на план мита, трагање за Другим, за нимфом која Пану ‘измиче’.

<sup>59</sup> Мирча Елијаде, *Свето и профано*, (прев. Зоран Стојановић), Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2003, 111.

„Фантастичне мелодијске арабеске [...] [које] као да евоцирају уздржану страст под сунчаним небом Хеладе”<sup>60</sup> нижу се као след (укупно тринаест) краћих исказа/епизода/фраза/реченица/одсека заокружених јединственим карактером, лигатурама и ‘застојима’ на дужим нотним вредностима, а праћених паузама или драматуршки функционализованим ознакама за узимање ваздуха. Иако овај вид наративности, односно реторичности може одавати утисак мозаичног низања исказа који се варирано понављају по принципу прокомпонованог, непрекинутог, усмереног наративног испредања, истовремено се међу појединачним исказима стварају еквивалентни односи. У ширем смислу, може се говорити о троделној концепцији<sup>61</sup> композиције која завршава кодом, будући да после играчког и фолклорно обојеног<sup>62</sup> средишњег дела<sup>63</sup> појава јединице прве парадигме (т. 35/238), а затим јединице друге парадигме (т. 36–39/239–242), односно чинилаца првог исказа или ‘теме’ дела, уноси елемент репризности. Наиме, мање ритмичке вредности којима се обликују орнаменти, фигуре и пасажу у средишњем делу стварају утисак динамизације музичког тока (уп. Пример 4), реферирајући на Пана који привремено излази из стања сањарења и контемплације и постаје учесник плесова нимфи. Захваљујући промени типа исказа у средишњем делу, композиција поседује својеврсну драматургију. Значајно је то што у тренутку грађења ‘репризе’, то јест на формалном плану (као и на плану хармонског језика), Коњовић посеже за средством које је у складу са његовом тежњом ка ‘замагљењу’ и принципом метаморфозе, на којем се темељи мит о Пановој фрули.<sup>64</sup> Можемо закључити да ауторов тип рада са материјалом потврђује

<sup>60</sup> V. Peričić, op. cit., 191.

<sup>61</sup> Предлажемо следећу сегментацију: Први део („А”): т. 1–21/204–224 (а: т. 1–4/204–207; б: т. 4–7/207–210; а<sub>1</sub>: т. 7–12/210–215; с: т. 12–15/215–218; а<sub>2</sub>: т. 16–21/219–224); Други део („В”): т. 22–36/225–239 (а: т. 22–27/225–230; б: т. 28–33/231–236; с: т. 34–36/237–239); Трећи део („А<sub>1</sub>”): т. 36–54/239–257 (а: т. 36–39/239–242; б: т. 40–45/243–248; с: т. 45–52/248–255; а<sub>1</sub>: т. 53–54/256–257); Кода: т. 55–59/258–262.

<sup>62</sup> Истакнимо, на пример, завшетак првог одсека средишњег дела на другом ступњу *in A* (уп. т. 27/230). Коњовићеву поетику карактерише „звучни идиом постромантичних струја, при чему су узета у обзир достигнућа импресионизма, а – разуме се – и тоналне особине нашег фолклора”. V. Peričić, op. cit., 173. „Наносе векова” који одликују фолклор (Мирјана Веселиновић, „Коњовић и Јаначек – однос између стила и метода”, у: Димитрије Стефановић [уред.], *Живот и дело Петра Коњовића [зборник радова са научног скупа одржаног од 25. до 27. октобра 1983, поводом 100-годишњице композиторовог рођења]*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1989, 51) препознајемо и у митском дискурсу.

Мосусова наводи да је Коњовић „сачувао романтичарски однос према музици”, иако су га у периоду након Првог светског рата заинтересовала остварења руских и чешких аутора, као и италијански веризам и импресионизам Клода Дебисија. Надежда Мосусова, „Стилска оријентација Петра Коњовића”, у: Д. Стефановић (уред.), op. cit., 39, 41.

Аналогије између Дебисијеве композиције *Сиринкс* и Коњовићеве *Свирале* не могу се пренети на план стилске синтаксе.

<sup>63</sup> Карактер средишњег дела *Сатирове свирале* остварује везу са преосталим ставовима свите.

<sup>64</sup> Композитор то чини давањем најпре јединице прве парадигме у обиму чисте, а не прекомерне кварте (т. 35/238 – уп. Пример 4 и Пример 3) – уланчане у завшетак последњег одсека другог дела – а потом вариране/орнаментиране јединице друге парадигме (уп. т. 36–39/239–242 и т. 3–4/206–207; Пример 4 и Пример 1).

‘Метаморфоза’ велике у малу сексту која се одвија на прелазу из т. 35/238 у т. 36/239 као да одсликава трансформацију Пановог задовољства, због помисли да би могао да ухвати нимфу, у његову жал услед схватања да у рукама заправо држи „шупље трске покорите” – реферирајмо поново на Малармеову еклогу (Сф. Т. Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси...*, op. cit., 31) – уместо Сиринкс.

истовремено присуство два различита принципа, односно прожимање утврђеног (троделног) формалног обрасца и слободне концепције, што је обележје *фантазије*.<sup>65</sup>

На описани начин, музички ток *Свирале* поприма импровизациони карактер, чиме се, такође, успоставља аналогија са митологијом. Наиме, у различитим изворима заступљени су другачији наративни токови, то јест фабуле мита о Пановој фрули. Варијантност исијава и у тренутку када желимо да насловимо мит који је инспирисао Коњовића и бројне друге ауторе – то је уједно мит о Пану, мит о Пановој фрули, мит о Пановој флаути, мит о Пану и Сиринокс и слично. Осим тога, постоје особена тумачења истог мита, због чега можемо закључити да је интерпретација уграђена у сам процес приповедања мита – док се мит приповеда/преноси, музичко дело се изводи. Будући да се импровизација, „као принцип контролисане слободе”,<sup>66</sup> у музици манифестује као вишеструки позив на комуникацију, као „моментално позивање сопства и снажно одазивање другости *другог*”,<sup>67</sup> Коњовићева процедура чини се у извесном смислу очекивана, уколико смо свесни Панове тежње да свирањем успостави комуникацију са Сиринокс. Како образлаже Тијана Поповић Млађеновић, „непосредност и интензитет ‘несемантичке’ комуникације са *другим*, опажање, сазнавање и препознавање себе самог у *другоме* [...] најснажније, најбрже и најдубље се остварује, чини се, управо у музичкој импровизацији”.<sup>68</sup>

Наведено освајање слободе и (ауто)рефлексивна ‘распричаност’ флаутске деонице у складу су са праксом приповедања мита, као *праприче* са значајном „наративном снагом”,<sup>69</sup> при чему је пажња усмерена на чин музичког извођења приче.<sup>70</sup> *Сатирова свирала* представља пример „баладичног тона балканско-српске сиринокс”,<sup>71</sup> обухватајући поједине елементе инструменталне баладе у којој, између осталог, доминирају приповедачки, комуникациони и перформативни аспекти.<sup>72</sup> Према Азањчевом виђењу,

*Сатирова свирала* Петра Коњовића, *Песме Косов[с]ке* Луне Пуше [Луне Коен-Пуђе; прим. М. Т.], *Тренос* Гране Стојковић [...] могу се узети као митски епизоди једног древно-чобанског балканског флаутског митског пролога. Напеви ових дела су засићени тужбаличким појањем, испуњени су елегичним дахом овог тла. Реч је о ‘јаук напевима’, древној народној балади, балади која мора садржавати нешто епско[,] историјско, митско, космичко, свакако нешто наративно, али уз елемент коби, мистичке неумољивости.<sup>73</sup>

<sup>65</sup> Cf. Т. Поповић Млађеновић, *Procesi...*, op. cit., 392.

<sup>66</sup> Т. Поповић Млађеновић, “Improvisation...”, op. cit., 28.

<sup>67</sup> Ibid., 27.

<sup>68</sup> Ibid., 26–27.

<sup>69</sup> Т. Поповић Млађеновић, „Прича...”, op. cit., 30.

<sup>70</sup> О рефлексивном потенцијалу баладе као перформатива писала је Тијана Поповић Млађеновић. Ibid., 27.

<sup>71</sup> М. Азањац, op. cit., 22.

<sup>72</sup> Cf. Т. Поповић Млађеновић, „Прича...”, op. cit., 28.

<sup>73</sup> М. Азањац, op. cit., 22.

Музички израз Коњовићеве *Свирале* претходница је *Баладе* за соло флауту (1970) Енрика Јосифа (1924–2003), „једне од најзначајнијих композиција за соло дуваче у српској музици”.<sup>74</sup>

Мелодијско-ритмички профил флаутске деонице у *Сатировој свирали* сведочи о својеврсном прожимању вокалног/гласовног и инструменталног/флаутског начела. У питању је мелодика произашла из говора, у коме је композитор пронашао „богатство акцентуације и могућности широких моделирања у мелодијској линији”, уз потенцијал да се у њој „очувају и изразе основне карактеристике звучних флексија нашега говора”.<sup>75</sup> Баладни принцип подразумева мелодику која се „стапа с речитативношћу”,<sup>76</sup> карактеристичну и за Коњовићева инструментална дела,<sup>77</sup> међу којима је *Сатирова свирала*.

\*\*\*

На основу аналитичког увида закључујемо да је спрега фантазијског и баладног принципа присутна на свим плановима Коњовићевог дела. Баладни принцип се огледа у низању приповедних исказа и постојању мноштва различитих парадигматских јединица које се варирано испредају, а континуирано избегавање афирмисања једног тоналног центра омогућава наставак и продужење тока ‘приче’. Аналогно томе, фантазијски принцип дејствује кроз слободно/мозаично уобличавање сегмената структуре, непрекидно варирање парадигматских јединица чиме се постиже замагљивање тематског идентитета, као и путем смењивања и осциловања диферентних модалних и тоналних центара. Садејство фантазијског и баладног принципа реализовано је у складу са наративом мита о Пановој фрули, односно програмском основом *Сатирове свирале*. Њен крај указује на чињеницу да Паново музичко ‘приповедање’ о ‘изгубљеној’ љубави није нагло нити уопште прекинуто; напротив, оно ће се поново (ре)контекстуализовати током историје флаутске музике. Или, парафразирајмо Блохове речи, Панова музика је можда у последњим тактовима Коњовићеве *Свирале* нестала (итал. *perdendosi* – уп. Пример 2), али засигурно није сасвим ишчезла.

---

<sup>74</sup> Борислав Чичовачки, Енрико Јосиф – Камерна музика [коментар компакт диска], ед. *Енрико Јосиф* – *Камерна музика / Enriko Josif – Chamber Music*, Mascop, 288.

<sup>75</sup> Петар Коњовић, *Књига о музици (српској и славенској)*, Нови Сад, Матица српска, 1947, 106.

<sup>76</sup> Т. Поповић Млађеновић, „Прича...”, оп. cit., 25. Перичић као један од најизразитијих примера Коњовићевог речитативног стила издваја хаџи Томину *Песму о младој були*, у којој „речитативну линију баса прате само повремене арабеске флауте и флажолети харфе”. V. Peričić, оп. cit., 178.

<sup>77</sup> Cf. Н. Мосусова, оп. cit., 41.

## Цитирана дела

- Азањац, Миодраг: *Српска уметност флауте (фрула – флаута од искона)*. Приређ. Зоран Рајичић. Чачак: Туристичка организација Чачка – Савет Сабора фрулаша Србије „Ој Мораво”, 2018.
- Budžak, Goran (prired.): *Antologija grčkih mitova*. Beograd: Dom i škola, 2006 (drugo izdanje).
- Веселиновић, Мирјана: „Коњовић и Јаначек – однос између стила и метода”, у: Димитрије Стефановић (уред.), *Живот и дело Петра Коњовића (зборник радова са научног скупа одржаног од 25. до 27. октобра 1983, поводом 100-годишњице композиторовог рођења)*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1989, 51–56.
- Vuksanović, Stanislava: *Flauta u srpskoj umetničkoj muzici*. Beograd, 1998, rukopis kod autora.
- Gojković, Andrijana: *Muzički instrumenti – mitovi i legende, simbolika i funkcija*. Beograd [i. e.] Bruxelles: Atelier Tchik et Tchak, 1994.
- De Mul, Jos: „Sigmund Frojd: Estetika nesvesnog”, у: Мишко Шувковић и Алеј Ерјавец (уред.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča, 2009, 41–54.
- Елијаде, Мирча: *Mitovi, snovi i misterije*. Prev. Dušan Janić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2020.
- Елијаде, Мирча: *Свето и профано*. Прев. Зоран Стојановић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.
- Коњовић, Петар: *Књига о музици (српској и славенској)*. Нови Сад: Матица српска, 1947.
- Коњовић, Петар: *Концертна свита за дувачки квинтет [партитура]*. Београд: Научно дело, 1966.
- Конјовић, Петар: „Claude Debussy”, у: *Ličnosti*. Zagreb: Knjižara Čelap i Popovac, 1919, 49–61.
- Крајаčić, Gordana: *Čarobna frula Svetomira Nastasijevića*. Vrnjačka Banja: Zamak kulture, 1980.
- Максимовић, Рајко: *Тако је то било (3) – аутобиографска сећања (1990–2002): 'Године које су појеле бубашвабе'*. Београд: NM Libris, 2018 (друго издање).
- Maclagan, Susan J.: *A Dictionary for the Modern Flutist*. Lanham: The Scarecrow Press, 2009.
- Monelle, Raymond: *The Musical Topic (Hunt, Military and Pastoral)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Мосусова, Надежда: „Стилска оријентација Петра Коњовића”, у: Димитрије Стефановић (уред.), *Живот и дело Петра Коњовића (зборник радова са научног скупа одржаног од 25. до 27. октобра 1983, поводом 100-годишњице композиторовог рођења)*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1989, 39–44.
- Nattiez, Jean-Jacques: “Syrinx de Claude Debussy”, у: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1975, 330–356.
- Parks, Richard S.: “Music's inner dance: form, pacing and complexity in Debussy's music”, in: Simon Trezise (Ed.), *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 197–231.
- Peričić, Vlastimir: *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta, 1969.

- Петковић, Ивана Р.: *Музички универзум Клода Дебисија – У трагању за непосредношћу сагласја између уха и ока* (докторска дисертација, Факултет музичке уметности, 2018, рукопис код аутора).
- Popović Mladenović, Tijana: “Improvisation as a Call for Communication”, *New Sound – International Journal of Music*, 32, II/2008, 23–32.
- Поповић Млађеновић, Тијана: *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба: од ‘Змаја из Алке’ до ‘Залубљеног фауна’ (поводом деведесет година од композиторове смрти)*. Београд: Музичка омладина Србије, 2008.
- Поповић Млађеновић, Тијана: „Прича о балади у музици”, *Нови звук – интернационални часопис за музику*, 30, II/2007, 15–33.
- Popović Mladenović, Tijana: *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Riemann, Hugo: *Dictionary of Music*. Transl. by J. S. Shedlock. London: Augener and Co., [1896].
- Savage, Roger W. H.: *Music, Time, and Its Other: Aesthetic Reflections on Finitude, Temporality, and Alterity*. London: Routledge, 2018.
- Stoltz, Liesl: The French Flute Tradition, 2003, <https://flutecase.ru/wp-content/uploads/2019/09/Liesl-Stoltz-The-French-Flute-Tradition.pdf>, ac. 12. 5. 2020. at 10.33 AM.
- Heinemann, Ernst-Günter (Ed.): [notes on] Claude Debussy, *Syrinx for Flute Solo* [score]. München: G. Henle Verlag, 1994.
- Cobussen, Marcel: “In(-)formations: The Meaning of Paratextual Elements in Debussy’s *Syrinx*”, *Muzikološki zbornik / Musicological Annual*, XLI/2, 2005, 55–70.
- Chandler, Beth E.: The “Arcadian” Flute: Late Style in Carl Nielsen’s Works for Flute, 2004, [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=ucin1085004413&disposition=attachment](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1085004413&disposition=attachment), ac. 12. 5. 2020. at 8.47 AM.
- Чичовачки, Борислав: Енрико Јосиф – Камерна музика [коментар компакт диска], ед. *Енрико Јосиф – Камерна музика / Enriko Josif – Chamber Music*, Mascom, 288.
- Šuvaković, Miško: *Estetika muzike: modeli, metode i epistemologije o/u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*. Београд: Orion Art, 2016.

## Резиме

Увид Властимира Перичића да у Коњовићевој (1883–1970) *Сатировој свирали* (1945) за соло флауту постоје „фантастичне мелодијске арабеске (попут оних у Дебисијевој [Claude Debussy, 1862–1918] композицији *Syrinx* [1913])” био је један од подстицаја за проналажење и контекстуализовање елемената фантазијског и баладног принципа у композицији српског аутора, као и за препознавање музичких и немузичких аналогичности са Дебисијевим делом. Осим разматрања материјала на којем се Коњовићева *фантазија* заснива, проучавали смо и начин на који се ток његове *фантазије* гради, из визуре

ауторове поетике. У раду се указује на спрегу између фантазијског и баладног принципа, реализовану у складу са програмском основном дела. На *фантазију*, односно *фантастику* упућује већ назив *Сатирова свирала* [*La flûte de Pan*], која представља средишњи став (*Andante più sostenuto e molto rubato*) Коњовићеве петоставачне *Концертне свите за дувачки квинтет*. Аспекти фантазијског принципа уочавају се у подједнакој мери приликом сагледавања *Сатиrove свирале* као засебне целине којом се омузикаљује мит о Пановој фрули (мит о Пану и Сирикс), као и у контексту њене драматуршке позиције у циклусу. *Сатирова свирала* призива митски свет и оприсућује музичку исповест лирског субјекта који се огледа у природи, репрезентујући стално присутну чежњу и жељу за Другим, односно нимфом Сирикс. Монодија флауте/свирале почива на различитим видовима трансформације мотива у погледу мелодијске, ритмичке, ‘хармонске’, динамичке и артикулационе компоненте, показујући богатство поступака варирања. Варијациони принцип, баладна ‘распричаност’ флаутске деонице, импровизациони карактер и *rubato* простори музичког тока *Свирале* еманирају ону Другу логику и „слободну игру” неодвојиву од фантазије, истовремено резонирајући и са митским наративом. У контексту свите, Другост трећег става односи се на *друг(ачиј)у* инструментацију (соло флаута уместо дувачког квинтета) и звучну боју, фактуру (мелодијски инструмент насупрот могућностима *tutti* фактуре), латентну хармонију, (органски) тип рада са музичким материјалом, као и на програмност, која је извор *другачијег* карактера средишњег става. Одређен простор рада придаје се проматрању избора флауте као солистичког инструмента – тај избор је, сматрамо, у складу са изворном изражајношћу, карактером и звучношћу овог инструмента, који долазе из атмосфере аркадијског пејзажа, идиличне природе, пасторалности, лирике и чежње, односно, у непосредној су вези са митом о настанку Панове фруле/флауте, то јест извором надахнућа многих аутора различитих стилских епоха.