

ÉCOUTANT LA MUSIQUE DE PAN:
REGARDING THE ONTOLOGICAL HORIZONS OF 'PAUSE'
IN CLAUDE DEBUSSY'S SYRINX*

Marija Tomić¹

Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia

ÉCOUTANT LA MUSIQUE DE PAN:
О ОНТОЛОШКОМ ПОТЕНЦИЈАЛУ 'ПАУЗЕ' У ДЕБИСИЈЕВОМ
ДЕЛУ СИРИНКС

Марија Томић

Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности
у Београду, Србија

Received: 2 September 2021
Accepted: 14 November 2021
Original scientific paper

ABSTRACT

The basic thesis of this paper is that 'pause' represents the ontological center of Claude Debussy's (1862–1918) *Syrinx* for solo flute (1913). The phenomenon of the musical work is interpreted through an ontological perspective, following Roman Ingarden's reflections presented in his *Ontology of the Work of Art*, having also in mind the different modes in which music can exist, that can be read from Ferruccio Busoni's *Sketch of a New Esthetic of Music*. Since the programmatic content of *Syrinx* represents the myth of Pan's flute, we necessarily introduce Mircea

* Овај текст представља допуњен и прилагођен есеј писан академске 2019/2020. године у оквиру предмета Естетика, поетика и стилистика савремене музике 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 *Идентификација српске музике у свјетском 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.

1 marijatomic@fmu.bg.ac.rs

Eliade's explication of the phenomenon of myth, more precisely, of the mythical time, into the theoretical discussion as well.

KEYWORDS: *Syrinx* by Claude Debussy, ontology of the musical work, myth of Pan's flute, musical time, Great Time.

АПСТРАКТ

Основна теза овог рада јесте да 'пауза' представља онтолошки центар Дебисијеве (Claude Debussy, 1862–1918) композиције *Сирикс* за соло флауту (1913). Феномен музичког дела тумачимо из онтолошке перспективе, по узору на Ингарденова (Roman Ingarden) промишљања изложена у његовој *Онџолоџији уметности*, имајући у виду и различите модусе појавности музике који се ишчитавају из Бузонијевог (Ferruccio Busoni) *Нацртиа за једну нову естетичку музике*. Будући да програмску основу композиције *Сирикс* чини мит о Пановој фрули, у теоријску расправу нужно уводимо и Елијадеову (Mircea Eliade) експликацију феномена мита, прецизније, митског времена.

Кључне речи: *Сирикс* Клода Дебисија, онтологија музичког дела, мит о Пановој фрули, музичко време, Велико време.

Али, сада Пан поново почиње да свира своју флауту...

Славни француски флаутиста и педагог Кристијан Ларде (Christian Lardé, 1930–2012) стоји на становишту да ново поглавље флаутске литературе, тачније њен други период, „почиње Дебисијем [Claude Debussy, 1862–1918] и његовом 'Сиригом'” (Јовановић 1992: 4). У складу с тим, значајна извођачка – али и музиколошка и музичкотеоријска – пажња континуирано се придаје композиторовом делу *Сирикс* за соло флауту, иницијално осмишљеном и 1913. године премијерно изведеном као музика за прву сцену трећег чина драмске поеме *Психа* Габријела Муреја (Gabriel Mourey) (према: Heinemann 1994; Ljungar-Chapelon 1996: 3; McQuinn 2003: 126).² У раду ћемо феномен музичког/Дебисијевог дела тумачити из онтолошке перспективе, по узору на Ингарденова (Roman Ingarden) промишљања изложена у његовој *Онџолоџији уметности* (Ingarden 1991), из којих проистиче закључак да „музичко дело егзистира као конкретна и јединствена композиторска / композициона, извођачка / интерпретативна и слушачка / перцептивно-рецептивна асимптота” (Веселиновић-Хофман 2007: 111), имајући у виду и различите модусе појавности музике који се ишчитавају из Бузонијевог (Ferruccio Busoni)

2 Иако у фокус постављамо *Сирикс* за соло флауту, контекст настанка и првобитног извођења Дебисијеве музике нужно узимамо у обзир, будући да су наведени 'трагови' далекосежне природе.

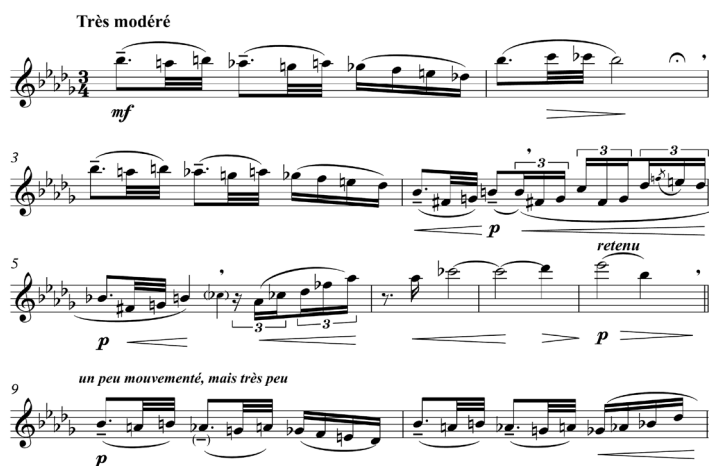
MARIJA TOMIĆ

ÉCOUTANT LA MUSIQUE DE PAN:

REGARDING THE ONTOLOGICAL HORIZONS OF 'PAUSE' IN CLAUDE DEBUSSY'S SYRINX

Нацртај за једну нову естетичку музику (Buzoni 2014; cf. Focht 1980).³ Будући да програмску основу композиције *Сиринкс* чини мит о Пановој фрули, у теоријску расправу нужно уводимо и Елијадеову (Mircea Eliade) експликацију феномена мита, прецизније, митског времена (Елијаде 2003; Elijade 2020).

Овом приликом ћемо најпре издвојити два сегмента Дебисијеве композиције који, према нашем мишљењу, парадигматично упућују на Ингарденову тезу да се појавност дела оличава у запису, звучној реализацији и перцепцији (премда ћемо нашу пажњу задржати само на запису и звучној реализацији),⁴ а који истовремено резонирају са првих пет бузонијевских модуса „у којима музика може да постоји” (Popović Mladenović 2015: 20).⁵ У питању су други и осми такт композиције, тачније простори који се у њима и кроз њих отварају, као консеквенце појаве фермате у другом такту и, потом, двоструке тактне црте којом се завршава осми такт. Наиме, фермата је записана после свих јединица бројања, а пре ознаке за дах (') и тактице, док двострука тактица следи након успорења музичког тока (*retenu*), снижења динамичког нивоа (*decrescendo* у оквиру динамике *piano*) и ознаке за дах (видети Пример 1).



Пример 1: Клод Дебиси, *Сиринкс* за соло флауту, т. 1–10 (нотোগрафија аутора рада урађена према: Debussy 1994: 2).

3 Како запажа Тијана Поповић Млађеновић, Иван Фохт (Ivan Focht) „на основу Бузонијевих слободно нанизаних рефлексја [...] региструје десет могућих модалитета музике са којима Бузони оперише” (Popović Mladenović 2015: 20).

4 Аутор, наиме, говори о музичком делу као уметничкој творевини која је интенцијски одређена нотним текстом, о музичком делу као идеалном предмету који испуњава ауторов интенцијски идеал сугерисан партитуром, и о музичком делу као конкретном естетском предмету, датом у сваком појединачном извођењу (Веселиновић-Хофман 2007: 109; видети у: Ingarden 1991: 78–83).

5 То су модуси који се односе на „објективну страну музичког феномена” (Focht 1980: 85), то јест „прамузика” (први модус), композиторов унутрашњи слух (други модус), запис, партитура (трећи модус), тумачење записа у свести извођача или диригента, концепција интерпретације (четврти модус) и сама интерпретација, превођење, реализација те концепције (пети модус)” (према: Popović Mladenović 2015: 21).

Већ се при сагледавању овог „незвучног вида музичког дела” (ibid.: 59) јављају многа питања, међу којима су: Који садржај фермата у другом такту/на крају другог/након другог/између другог и трећег такта (у даљем тексту Фермата) продужава? Колико, благодарећи појави Фермате, тај садржај траје? У ком времену се одвија то ‘продужавање’ и на који начин оно интерферира са својим окружењем? Какав је онтолошки статус Фермате? На који начин се она уодношава са двоструком тактицом и, на пример, ферматом у т. 24[–25] које такође претходе повратку на почетни материјал дела? Због чега је Дебиси после Фермате записао ознаку за дах,⁶ будући да би ту физиолошку потребу извођач засигурно испунио имајући у виду дужину прве фразе, појаву Фермате и музички ток који следи? Каква је улога двоструке тактне црте? На који начин ове појаве утичу на драматургију и формирање интерпретације, а потом и на перцепцију и рецепцију (извођења) дела? Да ли је њихова суштина „неизрецива” (Јанкелевич 1987)?

Наведени параметри интригирају нас и сходно чињеници да се у различитим издањима простор додељен Фермати испоставља као другачији, у погледу њене (удаљеније или ближе) позиције у односу на тактицу или тон *be*² који Фермати претходи, записану динамичку компоненту (*decrescendo*), ознаку за дах, као и сам линијски систем; дакле, положај Фермате подложен је променама у вертикалном и хоризонталном погледу (cf. Debussy 1927; Debussy 1994; Debussy 1996; Debussy 2011). У извесном смислу, с овим варијабилностима кореспондирају тумачења или третмани Фермате које проналазимо у написима о Дебисијевом делу. На пример, Паркс (Richard S. Parks) наводи да она продужава трајање тона *be*², тачније последњег тона у другом такту (cf. Parks 2003: 207), док у Натјеовим (Jean-Jacques Nattiez) парадигматским табелама Фермата изостаје (cf. Nattiez 1975). Дилеме издавача по питању ортографског решења (окружења) двоструке тактице биле су мање, премда је издању „Беренрајтер” (Bärenreiter-Verlag) својствена фермата изнад тактица, док – у многим издањима уобичајена – ознака за дах ‘изостаје’ (cf. Debussy 2011).

Истакнуте разлике и питања која смо поставили нагоне нас на размишљање о функцији, значају и значењу партитуре *sui generis*, као својеврсног „система знакова” (Ingarden 1991: 24). Према Ингарденовим тврдњама, она је „само једна

6 Рукопис Дебисијеве музике за Мурејеву драму пронађен је почетком деведесетих година двадесетог века у Бриселу (у даљем тексту Рукопис). У овом – према мишљењу многих аутора – референтном нотном запису постоје ознаке за дах само у т. 2, 4 и 14. Претпоставља се да је преостале ознаке истог типа дописао чувени француски флаутиста Марсел Мојс (Marcel Moysse) у току припреме првог штампаног, Жоберовог (Jean Jobert) издања (1927). Тада је наслов *Панова фрула* (*La flûte de Pan*), који је Дебиси првобитно дао делу, промењен у *Сиринкс* (cf. Debussy 1927; Debussy 1996; Ewell 2004: 6, 3, 5; Cobussen 2005: 65, 61).

Штегеман (Michael Stegemann), један од уредника критичког издања из 1996. године (припремљеног у односу на Рукопис), констатује да тип писања у Рукопису не наликује Дебисијевом, што, уз чињеницу да се у њему (у виду ‘напомене’ за извођача) налазе два сегмента/стиха Мурејеве поеме, немачког музиколога доводи до закључка да је највероватније у питању примерак који је начинио флаутиста Луј Флери (Louis Fleury), први извођач Дебисијевог остварења (видети у: Stegemann 1996).

схематска творевина, оквир, односно скица” (према: Popović Mladenović 2015: 25), будући да је одликује постојање „празнина” (Ingarden 1991: 67), које су плод „несавршености нотног писма” (ibid.).⁷ Овај, у Бузонијевом онтолошком систему, трећи модус постојања музике јесте „извесно осиромашење”, или, другим речима, „копија оригинала” (према: Popović Mladenović 2015: 21) то јест идеалне музике/музике по себи/прамузике (ibid.; Focht 1980: 78), будући да је „свака нотација већ транскрипција неке апстрактне мисли” (Buzoni 2014: 28). Рекли бисмо да се у случају Дебисијевог дела *Сиринкс* „нарочито замагљење” (Ingarden 1991: 79) или највеће „варке хартије” (Јанкелевич 1987: 109) читавају управо у наведеним „знаковима” – чију „кртост” извођач мора да „разрешити” (Buzoni 2014: 25). Та „места непотпуне одређености у сâмом записаном делу [...] отварају могућност различитих интерпретација и имају пресудну улогу у естетском обликовању дела” (према: Popović Mladenović 2015: 26–27; видети у: Ingarden 1991: 80), јер се, како Ингарден сматра, елементи који се „не могу до краја фиксирати [...] могу остварити [...] на различите начине у различитим извођењима” (према: Веселиновић-Хофман 2007: 110).⁸ Исти аутор наглашава да „схематска творевина [...] у том своме, схематском виду не може никада бити изведена, него мора у изведби поново бити *надоуњена* да би стигла до пуноће конкретне творевине, у принципу онолико исто потпуне како је компонована [...] у стваралачким актима аутора” (Ingarden 1991: 78).

Приликом онтолошког расветљавања „недовољно одређене” (ibid.: 67) Фермате и двоструке тактице у запису дела за соло флауту, флаутисти ‘изводе’ – значајно је – паузе, као ‘звучно’ „разрешење” ових знакова.⁹ Верујемо да је ту праксу у наслеђе млађим генерацијама (француских) флаутиста оставио Луј Флери,¹⁰ чије је премијерно извођење било ‘дириговано’ сарадњом са самим композитором и – претпостављамо – зато сматрано узорним.¹¹ Таква извођачка одлука заступљена је, дакле, (и) данас, а подстакнута, између осталог, Дебисијевим записивањем ознаке за дах после Фермате, након чега (у т. 3) следи поновно (варирано) излагање иницијалног материјала. Ознака

7 То је „довољан повод да музичко дело обележено ‘партитуром’ сматрамо чисто интенцијским предметом” (Ingarden 1991: 67).

8 Услед тога Ингарден заступа став да музичко дело, као *једно и истîо* (ibid.: 85), није истоветно његовим извођењима или „мноштву” могућих конкретних видова дела” (ibid.).

9 У том смислу, треба истаћи да концертно извођење Емануела Пајија (Emmanuel Pahud) – Emmanuel Pahud: Claude Debussy, “Syrinx” for solo flute [YouTube video]; [https://www.youtube.com/watch?v=YЕуKM13yf_4, accessed on 1. 11. 2019] – представља један од најважнијих подстицаја за настанак ове студије, у контексту избора теме и профилисања приступа наведеној проблематици.

10 Флери је био значајан представник француске школе свирања флауте која (је) има(ла) немерљив утицај на развој флаутизма. Уврежено је мишљење да је овај флаутиста промовисао савремену музику писану за флауту (каткад њему посвећену), често је изводећи на својим концертима (Ljungar-Chapelon 1996: 3).

11 Можемо говорити о начелној аналогiji с начинима преношења, приповедања или „препричавања митова” (Eliade 2020: 26), који „представљају збир предачких традиција” (ibid.: 22).

за дах, на име, овде има смисао упућивања на специфично „дисање”,¹² то јест „темпоралну организацију” (Роровић Младјеновић 2017: 288) (музичког) тока.¹³ Ауторово интенционално записивање наведене ознаке може се разумети и на следећи начин: феномен даха/дисања/ваздуха/ветра у миту о Пановој фрули актуелизује се у тренутку настанка Пановог инструмента – дах је непобитно повезан с начином стварања тона/музике на Пановој фрули/флаути/сиринкс/сиринги.¹⁴ Самим тим, сасвим се искључује могућност коришћења, на пример, технике кружног дисања приликом извођења композиције *Сиринкс* – управо супротно; на тај начин дисање извођача (не)свесно постаје „знак ‘митског понашања’” (Eliade 2020: 21). Сетимо се још једног Дебисијевог ‘пановског’ дела – *Малої йасїири* из клавирског циклуса *Дечји куїшак* (1908) – у коме се пастирова или, у ширем смислу, Панова фрула (видети у: Томић 2021: 25) идентификује почетним ‘солом’, то јест једногласом у деоници десне руке, третманом мелодијске компоненте, али и присутношћу ознаке за дах на крају првог четвортакта, изнад које је, важно је приметити, записана фермата (видети Пример 2).



Пример 2: Клод Дебиси, *Мали йасїир* из клавирског циклуса *Дечји куїшак*, т. 1–4 (нотографија аутора рада урађена према: Debussy 1908: 22).

Будући да нам је позната композиторова тежња ка сталном развоју тока музике коју је писао за Мурејеву поему, музике у којој „флаута која пева на хоризонту мора одмах да испоји своју емоцију! Дакле, нема времена за понављања [...] јер се [...] мелодијски образац не сме ослонити на било какав прекид боје” (према: Ljungar-Chapelon 1996: 3), понудићемо тумачење Фермате/двоструке тактице/‘паузе’ као места интерсекције музичког и митског времена, која – у верзији дела за соло флауту – омогућава непрекинут временски ток. Музичко време схватамо на исти начин на који Игор Стравински (Игорь Стравинский), позивајући се на теорију Пјера Сувчинског (Pierre Souvchinsky), поима овај концепт, дакле, као „време самог дела” (Веселиновић-Хофман 2007: 128). Оно је аналогон „психолошком” времену, које је, као такво, „увек

12 Исту функцију она има у, на пример, Сонати за флауту, виолу и харфу (1915) или у *Прелидима* за клавир (1910, 1913) (Ljungar-Chapelon 1996: 3).

13 Разматрајући паратекстуалне елементе у Дебисијевом делу, Кобусен (Marcel Cobussen) подвлачи да ознаке за дах „на суштински начин обележавају ритам музичког говора [...] [и] детерминишу ток (музичке) приче” (Cobussen 2005: 67).

14 Сасвим је индикативна Кобусенова мисао да *Сиринкс* почиње дисањем извођача, а не записаним првим тоновима (ibid.).

у контрапунктском односу према онтолошком тј. реалном временском протицању” (ibid.) или физичком времену. У Елијадеовом теоријском дискурсу физичко време именује се као профано, мирско, историјско, световно, садашње, неповратно време, световно време историје, свакодневно временско трајање, историјска садашњост или историјски тренутак (видети у: Елијаде 2003; Elijade 2020).¹⁵ Оно стоји насупрот митском времену, то јест Великом времену, светом, исконском, изворном, примордијалном времену (видети у: Eliade 1958; Елијаде 2003; Elijade 2020) (у даљем тексту Време), јер „мит је [...] прича о ономе што се догодило *in illo tempore*, прича о ономе што су богови или божанска бића учинили на почетку Времена” (Елијаде 2003: 130). Исти аутор износи став да је „једна од основних функција мита омогућавање уласка у Велико време” (Eliade 2020: 24), које има „квалитативно другачији временски ритам” (ibid.) у односу на „профани ток” (ibid.: 25). Другим, Кобусеновим речима, „Панов митски свет не кореспондира са нашим рачунањем времена, нашом хронометријом” (Cobussen 2005: 61).

Дакле, Фермату интерпретирамо као усек митског времена у музичко време, као улазак (или повратак) у Време. Ова тачка ‘процепа’, која се одвија на готово самом почетку дела, подражава програмску утемељеност Дебисијевој музици; кроз њу нам се отварају врата митског предела античке Грчке, аркадијског пејзажа, „изворне природе” (Šuvaković 2016: 73), „идеалног света” (ibid.). У том смислу, ‘пауза’ (звучно реализована Фермата), према нашем мишљењу, не представља празнину/застој/прекид (cf. Parks 2003: 207; Ewell 2004: 48–49), већ има фундаментално другачије својство – кроз њу се оприсутњује Време, које интерферира с музичким временом. На тај начин схваћена, она постаје средство временског континуитета у општем драматуршком току. У описаном контексту узимање даха, које (и у запису [видети Пример 1] и у звучној реализацији) прати Фермату, остаје уроњено у Времену, јер такав извођачки акт – како смо раније напоменули – кореспондира с митским обрасцем. И сам Муреј придао је важност даху следећим стиховима: *Нису ли ивице / шуйље тирске месито иде је* [Сиринкс; нап. М. Т.] *наставила свој живој / иде Панов дах раја / крилаше звуке и злајне ритмове / који сеју радост у људским срцима?* (Мурејеву поему видети у: Debussy 1996: 7–9). Препознатљиво, „самосвојно Дебисијево музичко време [...] на специфичан начин изнутра продужено или продужавано” (Поповић Млађеновић 2014: 93) отвара се у овој композицији ка Времену.

Имајући у виду да се пауза у музици „мери мером датог дела” (Ingarden 1991: 75), представљајући „знак за ритмички одређено, то јест ‘временски измерено’ одсуство тонског садржаја у музичком току” (Veselinović-Hofman 2018: 3), а да, с друге стране, у разматраним сегментима партитуре она као таква није нотирана (већ се ‘уместо’ ње записују Фермата и двострука тактица), нити мерена јединицама музичког трајања, одредницу ‘пауза’ у наслову и тексту овог рада стављамо под наводнике. Она се у случају Фермате још интензивније поставља у музиколошки фокус уколико знамо да у Дебисијевом *Прелиду за њојодне једној*

15 Ингарден га посматра као физикално-светско, математички схваћено време (Ingarden 1991: 42).

фауна (1894) – с којим *Сирињс* дели програм и проминентну улогу флауте – генералпауза испуњава читав шести, ‘измерени’ такт, ‘раздвајајући’ првобитно излагање генеришуће теме¹⁶ и њену другу појаву у варираном виду (т. 11).

У композицији *Сирињс* у Време се улази после само шест јединица бројања, изложених у „прва два такта, који представљају музички нуклеус” (Петковић 2018: 225).¹⁷ И у овом делу се „рад са мотивом налази у средишту Дебисијево пажње”,¹⁸ и то по принципу „константних релативних микро-промена” (Поповић Млађеновић 2014: 92; cf. Nattiez 1975), које асоцирају на процес метаморфозе садржан у миту о Пановој фрули. Музички ток композиције Паркс дефинише као низ развојних процеса, од којих сваки почиње од иницијалне идеје, али се одвија у себи својственом правцу све до повратка почетне идеје када изнова почиње процес развоја (Parks 2003: 207). Дакле, „сваки нови почетак представља нови циклус – могући круг – варираних понављања конститутивних елемената” (Петковић 2018: 234). Зар то не наликује концепту „кружног, поновљивог и повративог Времена” о коме говори Елијаде (Елијаде 2003: 111; cf. Tomić 2021: 31)?

За наше истраживање је од нарочитог значаја чињеница да управо Фермата претходи поновном (варираном) јављању почетног тематског материјала (видети Пример 1 – т. 1 и 3). Наредни улазак/повратак у Време одвија се захваљујући двострукој тактици – ‘паузи’ – након које се, такође, иницијални тематски материјал пласира (или „изнова *сйвара*” [Elijade 2020: 38]), у првом флаутском регистру (видети Пример 1 – т. 1 и 9). Дакле, ‘паузе’ су у датим примерима у блиској вези с оним што је било „на почетку” (лат. *ab origine*) (ibid.: 43), указујући уједно на то да је потребно све више (музичког) времена да бисмо се вратили Времену/миту/(изворној) природи/изворишту/почетку.¹⁹ Наиме, може се у извесном смислу рећи да *Сирињс* има три почетка – у т. 1, 3 и 9 – међу којима се други и трећи могу схватити као ехо оног претходног, од којих сваки, природно, све касније стиже до нас. После трећег ‘почетка’ (од т. 9) музички ток се у *un peu mouvementé, mais très peu* темпу развија уз повремене реминисценције на Време, путем ознака за дах (нарочито у т. 14, 17 и 33), успорења (на пример, у т. 15 – *cédez*), фермата (на пример, у т. 24[–25])²⁰ и/или услед повратака на

16 Синтагму „генеришућа тема” преузимамо из написа Тијане Поповић Млађеновић (Поповић Млађеновић 2008: 55; Поповић Млађеновић 2021: 43–44).

17 Због тога Ивана Петковић наводи да фермата у другом такту омогућава да „основна музичка идеја” дела „одзвучи још мало дуже, и тако буде ‘урезана’ у уху” (Петковић 2018: 226), што је блиско гледишту да „пауза која се појављује после само два такта усмерава пажњу на тематски материјал из којег се развија композиција” (Ewell 2014: 49), или увиди да се ферматом и ознаком за дах „артикулише музички значај прва два такта” (Cobussen 2005: 65). С друге стране, двострука тактика се схвата као знак којим се закључује „својеврсна експозиција” композиције (Ewell 2014: 65).

18 Налик томе, као предмет нашег рада издвајамо ‘мотив’, тачније ‘паузу’.

19 Подсетимо да *Сирињс* настаје у освит Првог светског рата, због чега се избор митолошке теме може схватити и као „носталгија за првобитним Рајем” (Elijade 2020: 34) или жеља за „враћањем у митско време изгубљеног Раја” (ibid.: 67; cf. Tomić 2021: 22).

20 Ипак, треба напоменути да – за разлику од Фермате – фермата у т. 24[–25] продужава трајање тона (*be2*); она је један од дејствујућих елемената стварања кулминације у музичком току који ће

почетак (лат. *regressus ad originum*) (cf. Elijade 2020: 37) који су најочигледнији у т. 10, 25, 28, 29 и 30.²¹

Музичко време корелира с митским у свим оним 'неизмереним'/'неодређеним' сегментима дела и одступањима од темпа композиције *Très modéré*²² – темпо је, будући да му 'недостаје' метрономска ознака за јединицу бројања, и сам ближи структури митског него онтолошког времена.²³ У питању су бројна успоравања и убрзавања музичког тока (*retenu; un peu mouvementé, mais très peu; cédez; rubato; au mouvementé [très modéré]; en retenant jusqu'à la fin; très retenu*) унутар 'само' две стране партитуре.²⁴ Можемо закључити да су почетни тактови дела *Сиринкс*, осим у погледу тематског материјала, истовремено и исходиште временског протока целокупног дела, јер Време/митско време/мит на изванредан начин детерминише музичко време. Осим тога, организација сценског простора у коме, тачније изван кога, извођачи често интерпретирају композицију такође је у садејству с митом о Пановој фрули и, потом, Мурејевом драмом, у којој нимфе „слушају сирингу невидљивог Пана” који борави у својој пећини.²⁵ У свакој верзији овог мита присутна је музика, она коју „велики Пан” производи свирајући „по усамљеним шумама на својој свирали сиринги, испуњавајући нежним звуцима околне планине и долине” (Budžak 2006: 77, 79). Ту нераздвојивост и интеракцију два модуса времена (митског и музичког) Дебиси преноси у своје дело,²⁶ чија се комплексност огледа у томе што се у њега нужно уписује и време драме.

убрзо (у т. 27) достићи највиши тон (*фес*³) целокупне композиције. Сматра се да Дебиси није одобравао узимање ваздуха у т. 25, после тона продуженог ферматом (према: Cobussen 2005: 65).
21 Постоје разноврсна тумачења структурног плана композиције *Сиринкс* (cf. Nattiez 1975; Parks 2003; Петковић 2018: 230–235).

22 У истом темпу протичу *Мали йајшир* (видети Пример 2) и *Прелид за йойодне једној фауна*.

23 На описани начин извођач добија могућност да осмисли јединствену интерпретацију у домену агогике, што нарочито долази до изражаја при конципирању (трајања) Фермате, о чему ће касније бити речи.

24 Наведени аспекти могу се довести у везу и са Дебисијевом визијом слободе (француске) музике, јер се, како каже Господин Осмина (Дебисијев *alter ego* – Поповић Млађеновић 2008: 49), „дисциплина мора тражити у слободи, а не у формулама” (према: Austin 1966: 14). Познат је композиторов исказ да његову „омиљену музику представљају оних неколико нота које свира египатски пастир на својој флаути: он се утапа у пејзаж који је око њега и зна хармоније које не постоје у нашим књигама” (према: McQuinn 2003: 126). Египатски пастир је лик који репрезентује идеални спој музике/уметности и (универзалне/изворне/вечне/митске) природе – неспутан академским правилима он послушању природу и производи њене звуке (Potter 2003: 145).

25 Управо таква просторна констелација допушта говор о механизму еха, јер пећина пружа могућност 'одјекивања' звука Панове свирале. Познато је да је Пан, осим у нимфу *Сиринкс*, био заљубљен и у нимфу *Ехо*, која је, у складу са својом природом, имитирала све појаве – „имитирала је чак и Пана када би свирао своју фрулу” (Trzaskoma 2004: 278). Током премијере *Флери* је Дебисијеву музику свирао изван сцене, а исту праксу је наставио на својим реситалима (Heinemann 1994; cf. Ewell 2004: 75). На тај начин се, неминовно, и у дело за соло флауту утврђује театарски импулси.

26 Засебно истраживање би се дало спровести у циљу сагледавања односа између музичког времена које 'живи' у музичком делу (*Сиринкс*) и музичког времена које егзистира унутар митског времена (у миту о Пановој фрули).

Упркос томе што нам је Мурејев текст данас познат (видети у: Debussy 1996: 7–9), динамика којом се одвијао драмски наратив – представљен кроз дијалог две нимфе (ореада – планинска нимфа и најада – водена нимфа) – у односу на музички ток и даље није у потпуности утврђена.²⁷ Разлог треба тражити и у чињеници да аутограф Дебисијеве *Панове фруле* није пронађен (cf. Heinemann 1994; Stegemann 1996). Ипак, у Рукопису су назначена два стиха поеме, задржана у критичком издању из 1996. године (видети Пример 3) и издању „Беренрајтер” (Debussy 2011) композиције *Сирикс* за соло флауту. Сматра се да је стих *Али, сада Пан њоново њочиње да свира своју флауту...* (*Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer...* [стих 53²⁸ у првој сцени трећег чина драмске поеме]) ‘најављивао’ почетак Дебисијеве музике, јер је у Рукопису (cf. Debussy 1996: 12) записан изнад ознаке за темпо. Наведене ореадине речи су нам врло значајне, јер се њима реферира на поновно одвијање једне радње (свирања), на принцип (варираног)²⁹ понављања (или, елијадеовски речено, „повратка”), који је, како смо приметили, у основи развоја музичког материјала. Увид у писмо које је композитор писао Муреју у вези с *Пановом фрулом*, из кога издавајмо следеће речи: „реците ми, молим Вас, сасвим прецизно, после којих стихова треба да почне музика” (према: Ljungar-Chapelon 1996: 3), доводи нас до претпоставке да је Дебиси, знајући одговор на постављено питање, (не)свесно одабрао наведени начин изградње музичког тока; тиме веза између музике и драме постаје чвршћа.

Стих *Заћути, обуздај своју радоси, слушај.* (*Tais-toi, contiens ta joie, écoute.* [стих бр. 65³⁰ у првој сцени трећег чина драмске поеме]) у критичком издању се налази између трећег и четвртог партитурног реда, то јест осмог (који се завршава двоструком тактицом) и деветог такта (видети Пример 3). Важно је напоменути да је овај стих у Рукопису записан изнад такта у којем је нотирана само фермата, а који је позициониран у ‘неизмереном’ простору између осмог такта (‘затвореног’ двоструком тактицом) и такта који је у свим споменутим штампаним издањима композиције за соло флауту ‘измерен’ као девети такт (видети Пример 4; cf. Пример 3).³¹ Зато уредници критичког издања из 1996. године закључују да је после првих осам тактова дела флаутиста морао да

27 Као исход трагања за релацијама између значења Мурејеве поезије и Дебисијевих композиционих поступака (‘уписаних’ у Рукопису), Евел (Laurel Astrid Ewell) даје сопствену интерпретацију упоредног тока музике и драме, дајући напослетку предлог целокупне музичкодрамске ‘партитуре’ (Ewell 2004). Према досадашњим сазнањима, у питању је једини теоријскоаналитички захват ове врсте.

28 Број стиха наводимо према: Ewell 2004: 12.

29 Варијантност се у случају дела *Сирикс* читава и у домену постојања различитих издања партитуре у погледу (не)навођења стихова и/или променљивости позиције Фермате, што се може довести у везу с тим да ни мит не може бити једнозначно записан.

30 Број стиха наводимо према: Ewell 2004: 12.

31 У њима је наведени такт елиминисан, тачније ‘замењен’ ферматом записаном изнад двоструке тактице (cf. Debussy 2011) или, на пример, ознаком за дах позиционираном пре двоструке тактице (видети Пример 1; cf. Debussy 1927). С друге стране, у извођачкој традицији и свести он је остао очуван као ‘пауза’, захваљујући – верујемо – извођењу Луја Флерија, флаутисте који је први транспоновао Дебисијеву музику из театарског у концертни оквир (Heinemann 1994).

MARIJA TOMIĆ

ÉCOUTANT LA MUSIQUE DE PAN:

REGARDING THE ONTOLOGICAL HORIZONS OF 'PAUSE' IN CLAUDE DEBUSSY'S SYRINX

сачека док нимфа не изговори речи *Заћуиши, обуздај своју радоси, слушај*. (Ljungar-Chapelon 1996: 4), то јест да је долазило до прекида у музичком току како би ореада изговорила своју реплику (Stegemann 1996: 16);³² затим би „флаутиста почео да свира од т. 9 и не би престао све до краја композиције – симултано уз говорени текст” (Ljungar-Chapelon 1996: 4).

Међутим, како смо раније истакли, у овом тренутку не можемо са сигурношћу утврдити тип односа који је постојао између музичког и драмског времена, нити да ли је било предвиђено да он током сваког извођења буде истоветан. Исто тако, не можемо знати да ли је иницијални композитор (и Мурејев) циљ био да путем „прекида” у музици после осмог такта (што би се, блиско наведеном закључку, могло пренети и на тумачење ‘паузе’ узроковане Ферматом, када су можда били изговарани стихови који претходе стиху бр. 65, а који нису записани у Рукопису) драма буде постављена у први план тиме што ће остати без музичке ‘пратње’. Зато стојимо на становишту да ‘паузе’ у контексту (извођења) дела за соло флауту фигурирају заправо као зоне Времена, а не као омаж идеји да у наведеним примерима драма однесе превагу.

«Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer...»

Très modéré

«Tais-toi, contiens ta joie, écoute.»

Un peu mouvementé (mais très peu)

Пример 3: Клод Дебиси, *Сиринкс* за соло флауту, т. 1–10 (нотографија аутора рада урађена према: Debussy 1996: 10).³³

32 Евел наводи да је пауза у музичком току у складу са ореадиним речима које позивају на ћутање (Ewell 2004: 65–66).

33 У овом издану стављене су у заграда све ознаке за дах које не постоје у Рукопису.



Пример 4: Клод Дебиси, *Сиринкс* за соло флауту, т. [6]–[9/10?] (нотографија аутора рада урађена према: Debussy 1996: 12).

На основу увида у сваковрсна солистичка извођења композиције *Сиринкс*,³⁴ можемо закључити да се бузонијевски четврти модус – концепција интерпретације – одвија најпре кроз осмишљавање трајања Фермате, која се, апострофирајмо, тек приликом звучне реализације дела афирмише као ‘пауза’, прецизније речено (први улазак у) Време. У равни експлоатисања онтолошког потенцијала ‘паузе’ најочигледније се, дакле, међусобно разликују извођења Дебисијевог дела, јер се на тој основи формира извођачев однос према (временској) драматургији композиције у целини – начин на који извођач артикулише Фермату или Време одређује не само почетак, већ утиче на „временску обојеност” (Ingarden 1991: 43) читавог дела, што има реперкусије на перцепцију и рецепцију дела као конкретног естетског предмета. Иако се *Сиринкс* данас изводи без говореног драмског текста, флаутиста ипак тумачи/интерпретира/приповеда једну варијанту мита, који подразумева Време. На тај начин он постаје „савременик мита”, будући да мит „понавља” опонашајући „поступке митских ликова” (Elijade 2020: 21) – у овом случају свирање бога Пана. Он је тај субјект који, „звучно материјализујући етапе музичког тока” (Веселиновић-Хофман 2007: 145), „урања у исконско и свето време” (Elijade 2020: 21) и израња из њега правећи мост између митског и музичког времена.

Можемо закључити да ‘пауза’ представља онтолошки центар композиције *Сиринкс* за соло флауту на темељу којег се заострава слика о идентитету музичког дела као идеалног предмета,³⁵ али који, ипак, „и даље остаје као идеална граница према којој стреме интенцијални домишљаји стваралачких

34 Читаоца упућујемо на емпиријско истраживање спроведено у циљу испитивања повезаности елемената музичке интерпретације и утиска о карактеру изведеног дела *Сиринкс* који настаје у свести слушалаца; тада су у фокусу наше пажње биле интерпретације три реномирана извођача – Емануела Пајија, Џејмса Голвеја (James Galway) и Жан-Пјера Рампала (Jean-Pierre Rampal) (видети у: Tomić 2020).

35 Према Бузонијевом мишљењу, „оно што је у нашој данашњој музици најближе њеном прабићу, то су пауза и фермата” (Bizoni 2014: 45) – „велики уметници-извођачи, импровизатори, умеју да ово оруђе израза користе у обилној мери и на узвишен начин” (ibid.). Ингарден наводи да се „пауза – ма колико да не спада у *continuum* времена дела, ма колико да је она и недостатак звучних творевина – и поред свега ипак укључује у целину дела, испуњавајући у његовом оквиру важну конструктивну улогу, која омогућава да се пред слушаоцем открије прави лик дела” (Ingarden 1991: 77).

аката аутора или перцепцијских аката слушаца” (Ingarden 1991: 68). Иако, према Ингарденовом схватању, тај идеалитет никада у потпуности не можемо упознати,³⁶ извођач, како Бузони напомиње, може да „надмаши вредност записа музичког дела” и „директно оживи узор који је композитор чуо у свом унутрашњем слуху, али није успео у потпуности да фиксира у запису” (према: Popović Mladenović 2015: 21; видети у: Buzoni 2014: 25–26).

Уколико звуке Панове „свеколике флауте” (према: Debussy 1996: 8) схватимо као тај узор или прамузику у пољу флаутске музике, онда бисмо композицију *Сиринкс* могли да посматрамо као исечак/ехо флаутске прамузике. Стих Али, *сада Пан њоново њочиње да свира своју флауту...* имплицира да је Пан већ свирао, као што и Дебисијева композиција вишеструким „почецима” сугерише претпоставку да постоје почеци пре оног који је записан у партитури³⁷ и након краја ‘обележеног’ динамиком *piano*, успорењем (*très retenu*) и ферматом на последњем тону у *perdendosi* контексту (т. 33–35), који подразумева постепено нестајање музике/музичког времена и омогућава поновни улазак/повратак у Време (‘најављен’ учесталим враћањем „на почетак” у т. 25, 28, 29 и 30), у време мита, музичко време мита, време Панове музике, у флаутску прамузику.³⁸ ‘Одјеци’ Панове/Фаунове музике окосница су многих опуса различитих аутора (видети у: Tomić 2021: 20–21), али су се они и знатан број пута обзнањивали у Дебисијевом „унутрашњем слуху”. Тада би настајали, на пример, *Прелид за њојодне једној фауна*, *Панова фрула* из *Билијисиних њесама* (1898), песма *Фаун* из циклуса *Галаније свечаности* (1904), *Мали њасијир*, *Сиринкс*, затим *Инвокација Пана*, *боја лејињеј вејра* из *Шести анијичких ејијрафа* (1914) или Соната за флауту, виолу и харфу.

Али, сада Пан њоново њочиње да свира своју флауту...

36 Сродно томе, због постојања мноштва различитих фабула мита о Пановој фрули, никада не можемо досегнути његов ‘оригинал’.

37 Такође, Фермата/‘пауза’ кореспондира са ‘паузом’ пре првог тона Дебисијевој музике.

38 Појава Времена омогућена Ферматом и двоструком тактицом такође је припремана декрешендом и успоравањем протока музичког времена (које је у т. 8 нотирано, а често је – иако у партитури неназначено – присутно и у звучној реализацији другог такта).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Austin, William W. (1966) *Music in the 20th Century: From Debussy Through Stravinsky*, New York: W. W. Norton & Company.
- Budžak, Goran (prired.) (2006) *Antologija grčkih mitova*, Beograd: Dom i škola (drugo izdanje). [*The Anthology of Greek Myths*]
- Buzoni, Feručo (2014) *Nacrt za jednu novu estetiku muzike*, prev. Dragoslav Ilić, Beograd: Studio Lirica. [*Sketch of a New Esthetic of Music*]
- Cobussen, Marcel (2005) "In(-)formations: The Meaning of Paratextual Elements in Debussy's *Syrinx*", *Muzikološki zbornik / Musicological Annual*, XLI/2: 55–70.
- Debussy, Claude (2011) *Syrinx pour flûte seule* (urtext edition) [score], ed. Douglas Woodfull-Harris, Kassel: Bärenreiter-Verlag, BA 8733.
- Debussy, Claude (1996) *Syrinx (La Flûte de Pan)* für Flöte solo [score], Eds. Michael Stegemann and Andres Ljungar-Chapelon, Wiener Urtext Edition: Schott/Universal Edition, UT 50173.
- Debussy, Claude (1994) *Syrinx – Flöte solo* (urtext) / *Syrinx for Flute Solo* (urtext) [score], Ed. Ernst-Günter Heinemann, München: G. Henle Verlag, HN 496.
- Debussy, Claude (1927) *Syrinx (flûte seule)* [score], Paris: J[ean] Jobert, J. J. 344.
- Debussy, Claude (1908) *Children's Corner / Coin des enfants* [score], Paris: A. Durand & Fils, D & F, 7188.
- Eliade, Mircea (1958) "Sacred Time and the Myth of Eternal Renewal". In *Patterns in Comparative Religion*, transl. Rosemary Sheed, New York: Sheed & Ward, 388–409.
- Elijade, Mirča (2020) *Mitovi, snovi i misterije*, prev. Dušan Janić, Novi Sad: Akademska knjiga. [*Myths, dreams, and mysteries*]
- Elijade, Mirča (2003) „Sveto vreme i mitovi”. U *Sveto i profano*, prev. Zoran Stojanović, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 110–144. / Елијаде, Мирча (2003) „Свето време и митови”. У *Свѣто и ѣрофано*, прев. Зоран Стојановић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 110–144. [*Sacred Time and Myths*]. In *The Sacred and the Profane*
- Ewell, Laurel Astrid (2004) *A Symbolist Melodrama: The Confluence of Poem and Music in Debussy's La Flûte de Pan*, unpublished DMA Research Project, West Virginia University [<https://www.rodoni.ch/OPERNHAUS/pelleas/pelleas.pdf>, accessed on 27. 11. 2019].
- Focht, Ivan (1980) „Muzika kao dah sa drugih planeta – Ferruccio Busoni”. U *Savremena estetika muzike*, Beograd: Nolit, 73–87. [*Music as a breath of an air from the other planets – Ferruccio Busoni*]. In *Contemporary Aesthetics of Music*

- Heinemann, Ernst-Günter (1994) [notes on] Claude Debussy, *Syrinx – Flöte solo* (urtext) / *Syrinx for Flute Solo* (urtext) [score], Ed. Ernst-Günter Heinemann, München: G. Henle Verlag, HN 496, [4].
- Ingarden, Roman (1991) „Музичко дело”. U *Ontologija umetnosti (studije iz estetike)*, prev. Petar Vujičić i Ljubica Rosić, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 5–88. [“The Musical Work”. In *Ontology of the Work of Art*]
- Jankelevič, Vladimir (1987) *Muzika i neizrecivo*, prev. Jelena Jelić, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada. / Јанкелевич, Владимир (1987) *Музика и неизрециво*, прев. Јелена Јелић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада. [*Music and the Ineffable*]
- Jovanović, Ljubiša (1992) „Bilo je takmičenje, a na takmičenju...” [intervju sa Kristijanom Lardeom], *Pro musica* 148: 3–4. / Јовановић, Љубиша (1992) „Било је такмичење, а на такмичењу...” [интервју са Кристијаном Лардеом], *Pro musica* 148: 3–4. [“There was a competition, and at the competition...” – interview with Christian Lardé]
- Ljungar-Chapelon, Andres (1996) “Preface”. In Claude Debussy, *Syrinx (La Flûte de Pan)* für Flöte solo [score], Eds. Michael Stegemann and Andres Ljungar-Chapelon, Wiener Urtext Edition: Schott/Universal Edition, UT 50173, 3–4.
- McQuinn, Julie (2003) “Exploring the erotic in Debussy’s music”. In Simon Trezise (ed.) *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge: Cambridge University Press, 117–136.
- Nattiez, Jean-Jacques (1975) “*Syrinx* de Claude Debussy”. In *Fondements d’une sémiologie de la musique*, Paris: Union générale d’éditions, 330–356.
- Parks, Richard S. (2003) “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, 197–231.
- Pahud, Emmanuel: Claude Debussy, “*Syrinx*” for solo flute [YouTube video]; [https://www.youtube.com/watch?v=YEyKM13yf_4, accessed on 1. 11. 2019].
- Petković, Ivana R. (2018) *Muzički univerzum Kloda Debisija: U traganju za neposrednošću saglasja između uha i oka*, doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti. / Петковић, Ивана Р. (2018) *Музички универзум Клода Дебисија: У трагању за непосредношћу сагласја између уха и ока*, докторска дисертација, Факултет музичке уметности. [*The Musical Universe of Claude Debussy: In Search of Immediacy of Correspondence between the Ear and the Eye*]
- Popović Mladenović, Tijana (2021) „Могућа значења и тумачења феномена *матерње мелодије* у поетци Клода Дебисија”. U Tijana Popović Mladenović i dr. (ur.) ‘*Матерња мелодија*’ Момчила Настасијевића: *interdisciplinarne refleksije*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 37–48. / Поповић Млађеновић, Тијана (2021) „Могућа значења и тумачења феномена *матерње мелодије* у поетици Клода Дебисија”. U Тијана Поповић Млађеновић и др. (ур.) ‘*Матерња мелодија*’ Момчила Настасијевића: *интердисциплинарне рефлексije*, Београд: Факултет музичке уметности, 37–48. [“Possible Meanings and Interpretations of the Phenomenon of *Native Melody* in the Poetics of Claude Debussy”]
- Popović Mladjenović, Tijana (2017) “The Musical Text and the Ontology of the Musical Work”. In Ivana Perković and Franco Fabbri (eds.) *Musical identities and European perspective: an interdisciplinary approach*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 243–296.

- Popović Mladenović, Tijana (2015) *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (drugo izdanje). [Musical Writing. Musical Writing and the Awareness of Musical Language with Special Consideration of Avant-garde Music in the Second Half of the 20th Century]
- Popović Mladenović, Tijana (2014) „Gospodari čekića, fauna i vremena: Čekić bez gospodara Pjera Buleza u kontekstu francuskog muzičkog pisma vremena”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 51: 83–98. / Поповић Млађеновић, Тијана (2014) „Господари чекића, фауна и времена: Чекић без јосифодара Пјера Булеза у контексту француског музичког писма времена”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 51: 83–98. [“Masters of the Hammer, Faun and Time: Le Marteau sans maître of Pierre Boulez in the context of the French musical écriture du temps”]
- Popović Mladenović, Tijana (2008) *Klod Debisi (1862–1918) i njegovo doba: od ‘Zmaja iz Alke’ do ‘Zaljubljenog fauna’ (povodom devedeset godina od kompozitorove smrti)*, Beograd: Muzička omladina Srbije. / Поповић Млађеновић, Тијана (2008) *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба: од ‘Змаја из Алке’ до ‘Залубљеног фауна’ (поводом деведесет година од композицијорове смрти)*, Београд: Музичка омладина Србије. [Claude Debussy (1862–1918) and His Time: From ‘Alka Dragon’ to ‘Faun in love’ (on the occasion of the ninetieth anniversary of the composer’s death)]
- Potter, Caroline (2003) “Debussy and nature”. In Simon Trezise (ed.) *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge: Cambridge University Press, 137–151.
- Stegemann, Michael (1996) “Notes on the Sources”. In Claude Debussy, *Syrinx (La Flûte de Pan)* für Flöte solo [score], Eds. Michael Stegemann and Andres Ljungar-Chapelon, Wiener Urtext Edition: Schott/Universal Edition, UT 50173, 15–16.
- Šuvaković, Miško (2016) *Estetika muzike: modeli, metode i epistemologije o/u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*, Beograd: Orion Art. [Aesthetics of Music: Models, Methods and Epistemologies on/in Modern and Contemporary Music and Arts]
- Tomić, Marija (2021) “Transposition of the Myth of Pan’s Flute in Satirova svirala [La flûte de Pan] by Petar Konjović: Fantasy and Ballad Aspects”, *New Sound* 57: 19–38.
- Tomić, Marija (2020) “Perception of the Idiosyncrasy in Performances of Debussy’s *Syrinx* for Solo Flute”. In Blanka Bogunović and Sanela Nikolić (eds.) *Proceedings of PAM-IE Belgrade 2019*, Belgrade: Faculty of Music, 78–85.
- Trzaskoma, Stephen M. et al. (eds. and trans.) (2004) *Anthology of Classical Myth (Primary Sources in Translation)*, Indianapolis – Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc.
- Veselinović-Hofman, Mirjana (2007) *Pred muzičkim delom. Ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*, Beograd: Zavod za udžbenike. / Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007) *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поезије и стилстике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд: Завод за уџбенике. [Contemplating the Work of Music on Display. Essays on Mutual Projections of Aesthetics, Poetics, and Stylistics of 20th Century Music: A Musicological Viewpoint]
- Veselinović-Hofman, Mirjana (2018) “Silence in Score Notation and in the Sound Appearance of Music: The Rest as ‘Image’ and as ‘Sound’”. In Mirjana Veselinović-Hofman et al. (eds.) *Music/Image: Transpositions, Translations, Transformations...*, Belgrade: Faculty of Music, 3–12.

MARIJA TOMIĆ

ÉCOUTANT LA MUSIQUE DE PAN:

REGARDING THE ONTOLOGICAL HORIZONS OF 'PAUSE' IN CLAUDE DEBUSSY'S *SYRINX*

MARIJA TOMIĆ

ÉCOUTANT LA MUSIQUE DE PAN:

REGARDING THE ONTOLOGICAL HORIZONS OF 'PAUSE' IN CLAUDE DEBUSSY'S
SYRINX

(SUMMARY)

Symbol of the (modern) flute music, Claude Debussy's (1862–1918) composition *Syrinx* for solo flute was initially conceived and premiered in 1913 as music for the first scene of the third act of Gabriel Mourey's dramatic poem *Psyché*. The phenomenon of musical/Debussy's work is interpreted through an ontological perspective, following Roman Ingarden's reflections presented in his *Ontology of the Work of Art*, having also in mind the different modes in which music can exist, that can be read from Ferruccio Busoni's *Sketch of a New Esthetic of Music*. Since the programmatic content of *Syrinx* represents the myth of Pan's flute, we necessarily introduce into the theoretical discussion as well Mircea Eliade's explication of the phenomenon of myth, more precisely, of the mythical/sacred time (Great Time), which stands in contrast to the profane or historical time. Entering the Time takes place, significantly, almost at the very beginning of the composition, thanks to the appearance of the Fermata written after all beats in the second bar and, then, to the double bar line which completes the eighth bar – during the sound realization of these signs flutists 'perform' pauses, which we understand as places of the intersection of musical and mythical time, that is, as a mean of temporal continuity in the overall dramaturgical flow. It becomes apparent that the Time (Fermata/double bar line/'pause') in a certain way determines the musical time, i.e. the temporal organization of *Syrinx*. Therefore, the constitutive elements of the myth are the hallmarks of this work – apart from, for example, the interaction of two modes of time (mythical and musical) inhabiting each version of the myth of Pan's flute, which the composer transposed to his work, treatment of the musical material also resonates with mythical patterns, particularly the concept of returning "at the beginning". Since Busoni's fourth mode – the conception of interpretation – likewise takes place primarily through 'creating' the Fermata's duration, we conclude that 'pause' represents the ontological center of *Syrinx* for solo flute, which intensifies the image of the identity of a musical work as an ideal object.

KEYWORDS: *Syrinx* by Claude Debussy, ontology of the musical work, myth of Pan's flute, musical time, Great Time.