

Стефан Савић¹

**ДУГА НА ЗАЛАСКУ СУНЦА: ФАНТАЗИЈСКИ СВЕТ У
ЧЕТИРИ ПОСЛЕДЊЕ ПЕСМЕ РИХАРДА ШТРАУСА²**

САЖЕТАК: *Четири последње песме* за сопран и оркестар Рихарда Штрауса представљају композиторов финални опус и његов опроштај од живота и музике. Компоноване током претпоследње године Штраусовог живота, недуго након завршетка Другог светског рата, оне одражавају његов покушај да последњи пут створи већ ишчезли позноромантичарски свет коме он истински припада. Стога је морао да осмисли посебан *унутрашњи свет* у своме делу, који се изузетно разликује од тадашњег *спољног света* у погледу језика и стила. Тај унутрашњи свет у Штраусовим *Четири последње песме* назвао сам фантазијским, зато што дели пуно важних одлика са дефиницијом термина *фантазија* преузетим из Вујаклијиног *Речника непознатих речи и израза* и концептом *фантазијског* из *Процеса панстилистичког музичког мишљења* Тијане Поповић Млађеновић. Њихова објашњења термина фантазија/фантазијско биће мој основни теоријски оквир и полазна тачка за даљу музичко-поетску анализу *Четири последње песме*, у којој ћу истаћи високо метафоричну димензију овог Штраусовог ремек-дела. На тај начин ћу покушати да одговорим на следећа суштинска питања: који су то могући разлози навели Рихарда Штрауса да створи фантазијски свет у *Четири последње песме*, каква уметничка средства је при томе употребио и шта уопште тај свет може да означава? Поред музичке анализе, направих кратак, али битан осврт на друштвено-историјски контекст, који је био извор инспирације за настанак коначног уметничког исказа и дубоко личног и дирљивог дела као што су *Четири последње песме* Рихарда Штрауса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Четири последње песме* за сопран и оркестар, Рихард Штраус, позни романтизам, унутрашњи свет – спољашњи свет, фантазија, фантазијски свет, метафора, прошлост, сан, опраштање.

Како поново створити нешто чега више нема? Како осетити дах прохујалог доба, видети велика платна прошлости и чути звуке заборављених светова? Како призвати

¹ Контакт: stefansavic111@yahoo.com

² Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички индетитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2014/2015. године.

дух изгубљеног времена? Да ли уметност има моћ то да учини? „Машта ствара реалност“, рече велики волшебник, визионар и опсенар уметности, људи и света, Рихард Вагнер (Wilhelm Richard Wagner). Митолошке слике прошлости у његовим музичким драмама, које чувају сећање на једно непостојеће и у машти исковано златно доба, проповедају нам сумрак старог света и настанак новог поретка. Или нас уметност уводи у свет снова? Опчињени арабеским звуцима свирале Дебисијевог (Claude-Achille Debussy) пана, ураћамо у фантазмагорију аркадијског предела испуњеног прелепим нимфама и путеним уживањима. Можда је то чаробни сан у који тонемо заједно са злим Кашчејем Бесмртним и његовим громорозним цаством под чинима жар-птице Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский) или је, пак, то језовито провиђење о ритуалном жртвовању старословенском божанству Јарилу, као чину посвећења пролећа и залогу обнављања природе, које се руском композитору обзнанило такође у сну. Пуно је оваквих дела у која су уметници уткали своје сневана на јави и у сну. Међутим, они су најчешће о својим уметничким визијама прошлости проговарали језиком њиховог доба, који је почивао на завештању претходних епоха и/или својом модерношћу најављивао будуће. Ретки су они уметници и њихова дела која су о времену прошлом проговорили његовим суштаственим језиком прошлости. Ипак, једнима и другима у оживљавању прошлости, свеједно ближе или даље, била је неопходна – фантазија (иако се она може сматрати једним од неизоставних елемената било које уметничке креације). У овој студији³ покушаћу да прикажем на који начин је Рихард Штраус (Richard Georg Strauss, 1864–1949) у *Четири последње песме* (*Vier letzte Lieder*, 1948) за сопран и оркестар, створио *фантазијски свет* који одише музичким и поетским језиком прошлих времена. Видећемо да су разлози за то били личне и уметничке природе.

Као полазну тачку у својој интерпретацији фантазијског елемента у постухмном опусу Штрауса узео је објашњења термина фантазија из *Лексикона страних речи и израза*⁴ Милана Вујаклије и концепт фантазијског *Процеса панстилистичког музичког*

³ Синтагма *Дуга на заласку сунца* у наслову студије преузета је из: Roman Zoltan, “The Rainbow at Sunset: The Quest for Renewal, and Musico-Poetic Exoticism in the Viennese Orbit from the 1890s to the 1920s” [Duga na zalasku sunca: zahtjev za obnovom i glazbeno-pjesnički egzoticizam u bečkom krugu u godinama 1890–1920], *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2008, 39/2, 165–238. Поменути синтагма је употребљена јер на сликовит, а ипак суштински начин, рефлектује поезику Штраусових *Четири последње песме* у контексту композиторове биографије, као и друштвено-историјских и стилских промена, које су уследиле након завршетка Другог светског рата.

⁴ Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1980.

мишљења⁵ Тијане Поповић Млађеновић. Код Вујаклије се може наћи следећа дефиниција:

Фантазија (грч. *phantasia*) 1. машта, уобразиља; маштарија, сањарија 2. муз. (итал. *fantasia*) композиција богата садржином, у невезаном облику, често са више делова или ставова који прелазе један у други; 3. *псих.* свесно преображавање представа и њихово спајање у нове слојеве представа који нису у опажању дати (делатност којом у души постају слике предмета је репродуктивна уколико поново предочава опажања, а продуктивна уколико производи нове творевине; она последња има највећи значај у уметности); 4. прича створена маштом; 5. привиђење, утвара, тлапња.⁶

Иза ове дефиниције у *Лексикону страних речи и израза* следи низ изведених појмова из фантазије попут: фантазирати, фантазма, фантазмагорија, фантаст(а), фантастика, фантастичан и сл. Тијана Поповић Млађеновић такође у својој књизи, у поглављу „Фантазија (елементи за једну скицу)...“ цитира општу дефиницију коју даје Милан Вујаклија и придружује му неке од горе наведених појмова, као веома битне за проблематику фантазијског. Тако ауторка издваја „појам фантастике као плод фантазије, као оно што је створено маштом, измишљено, чудновато, нестварно“⁷ и додаје томе да „свет фантастике се везује за снове, сновиђења, сневање, визије (страха и будућности), халуцинације и, уопште, за измењена и прелазна стања свести, за делирична стања, односно за мит, религију и бајку, а као скуп феномена који не могу (барем не до краја!), да се објасне природним законима, дефинише се појмовима фантастично, необично, изненађујуће, чудесно, узбудљиво, халуцинантно, чаробно, бизарно“.⁸ Ауторка даље елаборира свет фантастике на следећи начин:

Фантастично схватање света изражава с једне стране, расцеп који фантастично изазива у стварном свету – узнемирење, нелагодност, стрепњу и страх, а с друге стране чежњу за апсолутним, за оним (трансцедентним) стањем које укида зebњу, страх и смрт и враћа потиснуте представе ослобођења, слободе и спокојства. Као специфична склоност и димензија духа, као људска потреба и чежња за несвакодневним, фантастика је комплексно психичко стање потпуне

⁵ Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009.

⁶ Нав. према: Милан Вујаклија, нав. дело, 954.

⁷ Нав. према: Тијана Поповић Млађеновић, нав. дело, 348.

⁸ Исто.

или делимичне ослобођености бића од временско-просторних релација које га условљавају. Тако се фантастично готово не може ограничити: оно или не постоји, или обухвата читав свемир.⁹

Преношењем у целини дефиниције коју нуди Вујаклија, као и даље теоријске експликације Поповић Млађеновић, желео сам да прикажем широк корпус карактеристика фантазије и у вези са њом одабраних појмова на релацији *фантастика–свет фантастике*, односно, *фантастични/фантазијски свет*, што ће бити теоријско полазиште за моју музичко-поетску анализу Штраусовог дела *Четири последње песме*. Своју интерпретацију *фантазијског света* у овом остварењу базираћу на појединим, дакле, не свим одликама претходно објашњених појмова, који ми се чине суштинским за ову студију. Акцент у тумачењу биће стављен на метафоричну димензију дела, коју ћу покушати да одгонетнем одговором на следећа питања: Који су то могући разлози подстакли Рихарда Штрауса да створи фантазијски свет у *Четири последње песме*, каква уметничка средства је при томе употребио и шта уопште тај свет може да означава? Да би дошли до одговара на ова питања, најпре морамо узети у обзир специфичан друштвено-историјски и животни тренутак у коме се нашао композитор при компоновању овог дела.

Четири последње песме настале су у периоду од маја до септембра 1948. године и представљају финални опус Штрауса који ће умрети годину дана касније у 85. години живота. Ове основне, полазне чињенице показале се као веома битне за разумевање композиторове личне и уметничке опорукe, остварене кроз фантастично схватање света у делу. Међутим, какав је реални свет за Штрауса те 1948. године? Три године након завршетка Другог светског рата и само годину дана након процеса денацификације и повратка у родни Минхен из изгнанства у Гармиш-Партенкирхену, Штраус је затекао један нови свет, за њега туђ и непризнатљив.¹⁰ То нису били само разорени градови, оперске куће Минхена и Дрездена у рушевинама, нестао је један читав свет укорењен у последњим деценијама XIX века, који је битисао и преживео ударе и разарања Првог светског рата, али није могао да издржи налет новог и још

⁹ Исто, 348–349.

¹⁰ Упор. Зорица Премате, *Велика годишњица и велики рат*, пропратна програмска књижица за целовечерњи концерт одржан у Коларчевој задужбини, 27.11.2014. године, на коме су изведена дела Рихарда Штрауса – симфонијска поема *Дон Жуан* оп. 20 (*Don Juan*, ор. 20, 1888) и *Четири последње песме* за сопран и оркестар, оп. постх, као и Симфонија бр. 3 *Пасторална* (*Symphony No. 3 A Pastoral Symphony*, 1922) Ралфа Вона Вилијамса (*Ralph Vaughn Williams*), у извођењу СО РТС-а, маестра Бојана Суђића и гошће из Румуније, сопрана Ирине Јордаческу (*Irina Iordachescu*), 2014, 4.

страшнијег светског сукоба. Дошао је крај *крају векова* (*fin de siècle*). У вихору рата и нацистичких злочина уздрмане су до темеља људске, цивилизацијске и културно-уметничке вредности. Доведени су у питање немачка нација и њен етос, њена уметност и култура. Да ли је напетост духа и чула, аполонијског и дионизијског, класичног и романтичног, разума и метафизике, била пламичак из кога се разбуктао страшни пламен? Јесу су ли криви ничеански Штраус и прагермански Вагнер – нацистички музички хероји? Или је можда то у питању естетизација и митологизација сопствене политичке реалности, историје, културе и бића? То су веома комплексна питања, која су ми овом тренутку послужила да илуструјем духовно стање, у коме се врло могуће нашао Штраус, али и не само он. Помислимо на његове сународнике Томаса Мана (Paul Thomas Mann) и Хермана Хесеа (Herman Karl Hesse), уметничке фигуре на раскршћу векова, попут Рихарда Штрауса, који су стасали у духовној клими позног романтизма и препустили се узбурканим валовима модернизма, али у бити остали – синови XIX столећа. Манови *Буденброкови* (*Buddenbrooks: Verfall einer Familie*, 1901), *Чаробни брег* (*Der Zauberberg*, 1924) и *Др Фаустус* (*Doktor Faustus*, 1947) прате пропаст породице, друштва и немачког света, док Хесеови *Стенски вук* (*Der Steppenwolf*, 1927), *Деммијан* (*Demian. Die Geschichte einer Jugend*, 1919) и *Игра стаклених перли* (*Das Glasperlenspiel*, 1943), следе отуђење појединца и повлачење у зидине сопствене душе. Ман нас фаустовски суочава са ишчезнућем једног света, али и прилици да на његовим рушевинама саздамо нови и бољи, док Хесе са аскезом види спас од апокалипсе у кастаљској утопији. Какав одговор на друштвено-историјску, али и културно-уметничку реалност нам даје Рихард Штраус? Ствара фантазијски свет у *Четири последње песме*.

Зашто је тај свет фантазијски? Зато што је у питању непостојећи свет изнова саздан на рушевинама позноромантичарског стила, кога у стварности више нема. Он је већ одавно почео да копни, у међуратном добу, када су га с позорнице полако истиснули експресионизам и неокласицизам. Штраус му је и тада остао доследан. Међутим, након рата почињу да се граде нови уметнички и културни светови. Друга бечка школа, а поготово Антон фон Веберн (Anton von Webern), постају узор за композиторе високог модернизма Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), Нона (Luigi Nono) и Булеза (Pierre Boulez), који ће успоставити свој композиционо-технички *credo* – интегрални серијализам. За то време Едгар Варез (Edgard Varèse) осваја неистражене просторе електронског звука, Џон Кејџ (John Milton Cage Jr.) врши авангардне експерименте, Игор Стравинског још увек носе струје неокласицизма, док Арнолд

Шенберг (Arnold Schoenberg) сумира своја животна и музичка искуства. Ово су само неки од најзвучнијих примера, који показују различите видове модернизма којима је свет музике наставио да се креће након Другог светског рата. Само Штраус наставља непоколебљиво да корача по зараслим стазама позног романтизма „у потрази за изгубљеним временом“, прустовски речено или, како би то, пак, Ман казао, композитор се опрашта од „шароликог и фантастичног, митског и песимистичног, света високе и позне западно-европске романтике“¹¹, једино како то зна и уме, како уосталом и приличи – језиком прошлости, музичким и поетским архи-романтичарским језиком. Да би му то пошло за руком, Штраус се препушта фантазирању и сну. Јер, једино помоћу фантазије и сна, он може последњи пут, пред смрт, пробудити уснулог позноромантичарског дива. Тако Штраус у своје *Четири последње песме* помоћу сненања у сну, чини могућим да „фантастично схватање света изражава с једне стране расцеп који фантастично изазива у стварном свету...а с друге стране чежњу за апсолутним, за оним трансцедентним стањем које укида зебњу, страх и смрт и враћа потиснуте представе ослобођења, слободе и спокојства“.¹² А који је најбољи начин за достизање трансценденције? Сваки романтичар био он филозоф, књижевник или уметник даће следећи одговор – кроз музику. И казаће да је музика парадигма његовог света романтизма и најузвишенији исказ метафизике. Још ако се томе додају стихови, који навиру из гласа певача/приповедача уз пратњу оркестра, добијамо позноромантичарски жанр *par excellence* – оркестарски *lied*. Штраус то врло добро зна и не бира случајно овај вокално-инструментални жанр, који одмах буди успомену на једно прошло доба и стреми сферама трансцедентног. Није он први нити једини који је посегао за тим. Још један позноромантичарски титан, Густав Малер (Gustav Mahler) певао је о чаробном рогу и природи. О Природи, са великим „п“. Јер то је оно што је у исти мах тако романтичарски – уметничково тражење инспирације, утехе, спокоја и ослобођења у окриљу природе – али и универзално, јер шта има исконскије од везе човека са природом? Штраус то осећа и зна и стога одабира стихове Хесеа и Ајхендорфа (Joseph Freiherr von Eichendorff), који су химна природи, али у себи садрже изразито метафоричан садржај који репрезентује сам живот. Штраус ће на такву текстуалну подлогу својом музиком уписати још један значењски слој и тако нам отворити прозор у просторе маште и снова свог фантазијског света. Штраусова музика

¹¹ Нав. према: Tomas Man, „Patnja i veličina Riharda Vagnera“ u: *Odabrana dela Tomasa Mana. Eseji*, 1, Tomislav Bekić, Boško Petrović i Petar Vujučić (prev.) Novi Sad, Matica srpska, 1980, 232.

¹² Нав. према: Tijana Popović Mladenović, нав. дело, 349.

је требала машту, као што је и машта требала његову музику. Спој музике и маште је за њега био тако природан, тако рећи неопходан. Специфичан вид поетске маште. Не чуди што је своја највећа дела створио у жанру тонске поеме и опере. У њима је обрађивао теме мушких и женских хероја и анти-хероја, изопштеника и брачних дружбеника, у митолошком и бајковитом, историјском и декадентно-буржоаском окружењу.¹³ На крају окренуо се универзалном принципу из кога је све потекло и у кога све све враћа – природи, нетакнутом крајолику, који у себе сажима цео живот, његов почетак и крај, његово буђење и падање у сан, али и ничеовско вечно враћање истог. Управо због „посебне симболике и алегорије у односу на његову позну судбину“, Штраус одабира три песме Хермана Хесеа, *Пролеће* (Frühling), *Септембар* (September) и *Одлазак у починак* (Beim Schlafengehen) и једну Јозефа фон Ајхендорфа, *Залазак сунца* (Im Abendrot). Песме се данас изводе у овом поретку, иако нису настајале тим редом.¹⁴ Концертни редослед је на њиховом премијерном извођењу 1950. године у лондонском Ројал Алберт холу (Royal Albert Hall) утврдио маестро Вилхелм Фуртвенглер (Wilhelm Furtwängler). Изгледа да је овај чувени немачки диригент, композитор и пијаниста на прави начин осетио атмосферу ових песама и распоредио их тако да формирају – у поетском и музичком смислу – драматуршки лук који у потпуности одговара њиховом значењу. С обзиром на то да је Фуртвенглер био духовни сродник Штраусу и поменутих великанима с краја XIX века – човек сличних уметничких и животних назора – не чуди његов поступак, јер је фантазијски свет *Четири последње песме* био истовремено и његов. Али, шта је у погледу музике и текста нагнало Фуртвенглера да тако поступи? У томе се и крије одговор како фантазијски свет егзистира у овим песмама. Зато се од *спољашњег света*, који је довео до настанка *Четири последње песме*, окрећемо њиховом *унутрашњем свету*, који им обезбеђује опстанак.

Своју музичко-текстуалну анализу започео бих цитирајући речи Зорице Премате, из текста програмске књижице концерта на коме су извођени Штраусови *Дон Жуан* и *Четири последње песме*:

Мудри стари романтичар у доба када је романтизам одавно био превазиђени стил, у својој музичкој опоруци није желео да буде ни патетичан, ни бунтовно незадовољан условима у којим је провео последње деценије живота, па ни жалостан за животом који је прохујао, већ је циклус осветлио сасвим

¹³ Упор. Pierre Marc Bellemare, “Richard Strauss’s Poetic Imagination“, in: Marc Daniel Schmid (Ed.), *The Richard Strauss Companion*, Greenwood Publishing Group, Inc, Westport, 2003, 301–333.

¹⁴ Упор. Зорица Премате, нав. дело, 6.

јединственим „унутрашњим сјајем“ смирености и контемплативног прихватања судбине. Четири прелепе песме пуне благих хармонија и светлог оркестарског колорита смирено се уздижу у све интензивнијем стремљењу ка озареном завршетку.¹⁵

Иако се у овим запажањама налази суштина у погледу карактера и драматургије ових песама – дакле, у погледу једне смирености и контемплације која стреми ка озареном завршетку – морамо додати да у њима постоји и једна доза меланхолије, благе резигнације и сумње. Ипак разрешење стиже у виду трансценденталног уласка у вечни сан/живот. Тако нешто се чини могућим, јер Штраус помоћу сна ствара непостојећи свет у коме се кроз четири песме одвија буђење и поново падање у сан. То буђење и повратак у сан чврсто повезују ове песме у једну целину (чиме се још више наглашава фантазијски аспект), смештену у амбијент природе/живота, који је описан једним дивним поетским језиком и омузикаљен на позноромантичарски начин. У њему се препознају све најбоље одлике штраусовског идиома: ненадмашни третман сопранске деонице, изванредно богат и садржајан хармонски вокабулар, рафинирана оркестрација и солистички третман оркестарских инструмената. Сва ова музичка средства употребљена су са једним циљем – да што верније осликају сан у природи и природу у сну. Сада ћу редом по песмама представити најбитније интерпретативне увиде у њихову поетску и музичку компоменту. При томе ћу најпре изложити текст сваке песме.¹⁶

¹⁵ Нав. према: исто, 5–6.

¹⁶ Преводи песама су преузети из поменуте програмске књижице. Упор. Зорица Премате, нав. дело, 2–3.

ПРОЛЕЋЕ

У сеновитим криптама
сањао сам дуго
о твом дрвећу и плавим небесима,
о твом мирису и песми птица.

Сада се појављујеш
у свој својој раскоши
обасуто светлошћу
попут чуда преда мном.

Препознајеш ме,
измамљујеш нежно.
Сви моји удови дрхте
у твом блаженом присуству.

Пролеће као годишње доба симболизује буђење природе и живота. У случају ове песме оно се може метафорично схватити као буђење уснулог света музике позног романтизма и његово оживљавање из сеновитих крипти, о чему машта и сања Штраус. Сада се тај оживљени свет чудесно појављује пред њим у свој својој раскоши и окупан светлошћу. Препознају се композитор и свет из којег је потекао и чијим нежним дозивањима се са блаженошћу предаје. То буђење из сна и чудесно оживљавање Штраус брижљиво омузикаљује.¹⁷ Најпре из окрестарског састава изоставља групу лимених дувачких инструмената, изузев хорни, које се као симбол природе уклапају уз дрвене дувачке инструменте и гудачки корпус, јер звук се тек помаља из тишине и мрака и он не сме да буде бриљантан и моћан. Управо на самом почетку песме заступљена је мат боја у оркестру, сугерисана дубоким регистрима дрвених дувачких и гудачких инструмената. Таман оркестарски колорит подвучен је смењивињем два молска акорда у субмедијантном односу (*це-ес-ге* и *ас-цес-гес*), што треба да илуструје дуг, зимски сан у сеновитим криптама (осам тактова пре парт. слова А). Вокална

¹⁷ Упор. Richard Strauss, *Vier letzte Lieder*, London, Hawkes Pocket Scores, Boosey & Hawkes, 1950; Richard Strauss, *Vier Letzte Lieder*, Für hohe Stimme und Klavier, Boosey & Hawkes, London, 1950.

деонција је декламативна, смештена у низак сопрански регистар, што такође треба да дочара помаљање гласа из дубине крипти. Међутим, како знамо да је ипак у питању пролеће? Кроз оркестарске деонице спроводи се, попут каквог таласа, мотив буђења природе као ритмизовани остинато (елемент пасторалног контекста), којег чине у алтернацији два поменута молска акорда. Тако, ипак, из тишине, дубине и мрака буја нови живот из уснулих жила природе. У наредна два стиха прве строфе долази до потпуне промене атмосфере, у коју нас уводи хроматско низање акорада (*ас-цес-ес/а-це-е/аис-цисис-гис/ха-дис-фис*). На фону ритмизоване остинанте фигуре у гудачком корпусу (осим првих виолина које удвајају глас), при помену дрвећа и плавих небеса (парт. слово А), гибко се извија мелодијска линија у вокалној деоници која ће се потпуно расцветати када се појави у тексту фраза „песма птица“ (*Vogelsang*). Мелизматично кретање сопранске деонице удвојено је у обоји у том тренутку, док кларинет и флаута са трилерима тонски сликају птичији пев (парт. слово В). Промена амтосфере употпуњена је модулационим планом који захвата дурске тоналитете. Ипак трагови тамног почетка могу се уочити у хроматизованом ходу у деоници контрабаса. Тако је адекватним музичким средствима приказан дуалистички апспект буђења кроз јукстапонирање и прожимање тамног и светлог колорита. У интерлудијуму између прве и друге строфе даље се развијају мотиви из мелизма (фигура са секундним покретом навише и терцним наниже, која се потом јавља и у варираном виду) вокалне деонице, уз присуство почетног мотива бујања новорођене природе, што указује на ново структурално јединство које пробуђена природа, односно позни романтизам, треба да прикаже у свој његовој раскоши. При томе, Штраус активира целокупан оркестарски апарат, у достигнутом Це-дуру као најсветлијем тоналитету наспрам мрачног почетног це-мола и у *f* динамици (парт. слово С). Вокална деоница се пење у све виши сопрански регистар при помену речи „светло“ (*Licht*), да би се на реч „чудо“ (*Wunder*) поново расцветала у мелизам и застала на тону *ха*². Оркестарска пратња у том тренутку фактурно је најбогатија и најразуђенија, уз варијантну и секвентну разраду мотивског материјала песме, при чему у први план избијају fino динамичко нијансирање наступа оркестарских група и *espressivo* артикулација деоница првих виолина као водећег мелодијског гласа, који удваја сопрански парт. Након раскошног звука у другој строфи, трећа доноси својеврсну лирску кулминацију, коју Штраус постиже променом темпа, метра, динамике, као и оркестрационим захватом у виду фактурног прочишћавања што све резултира једним сведенијим звуком (пет тактова после парт. слова Е). Узимајући у обзир текст треће строфе, не чуди нас што је у

питању помало атипична и неочекивана кулминација, јер музика у потпуности одговара суптилности и блаженству сусрета композитора и позноромантичарског света. Тај тренутак посебно је наглашен држаним тоном a^2 у сопранској деоници, у *pp* динамици, на реч „ти“ (*Di*) којом се симболично именује пролеће, односно позни романтизам у овој песми. Омузикаљење овог момента у тексту као да подсећа на кинематографска решења у виду замрзнутог кадра, чиме се подвлачи важност драмске ситуације. Необичност тренутка сугерисана је и хармонских током у коме преовлађује плагалност (VI и II ступањ, вантоналне субдоминанте, а појављује се и фригијски акорд). Благо таласање мелодијских линија оркестарских деоница (у којима се излаже скоро целокупан тематски материјал), уз фино динамичко сенчење, постепено води га успону како се ближи крај песме, док се вокална деоница спушта. У последњим тактовима долази до смирења и успоравања живог музичког тока, аугментирају се развијене и таласасте мелодијске линије оркестарских група, а плагална каденца уз појаву молске субдоминанте сведочи да није сасвим реч о уобичајеном пролећу и буђењу природе.

СЕПТЕМБАР

Врт је у жалости.

Хладна киша сипи у цветове.

Летње доба се јежи,

тихо чекајући свој крај.

Златан пада лист за листом

са високог дрва багрема.

Лето се смеши, запањено и немоћно,

у свом умирућем баштенском сну.

Тек накратко се задржало

поред ружа, чезнући за спокојем.

Полако склапа

своје уморне очи.

Септембар је синоним за јесен која као позно годишње доба симболизује последњи, златни сјај одлазеће и полако умируће природе. Као што је то био случај са првом

песмом, и овде годишње доба, можемо посматрати као метафору за позноромантичарски свет и Штраусово животно и уметничко доба. Тако врт представља оазу у којој се од спољашњег света скрио позни романтизам и сада полако ишчезава. Тога је свестан и композитор, који седи под старим багретом тихо чекајући крај „индијанског лета“ свог живота, света и музике позног романтизма. Опадање златног лишћа, запањени и немоћни осмех композитора, сведоче о последњем сјају позноромантичарске епохе која мирно умире у свом баштенском сну. Ова песма је тек кратко задржавање покрај руже пре него што утихне, а композитор и позни романтизам полако не склопе своје уморне очи. Иако наслов ове песме потенцира јесен, већ у самом тексту можемо видети да је лето подједнако заступљено. Дуализам лета и септембра приказан је и у музици кроз тематски материјал, тонални и структурални контраст. Међутим, поменути дуализам није изражен строгим сапостављањем двеју сфера, већ долази и до њихових прожимања, што је и логично с обзиром на то да јесен представља преображено лето. Прве две строфе се у формалном смислу (због тематске и тоналне диференцијације) могу посматрати као својеврсни дводели, док трећа строфа носи сумирање материјала и структурно јединство, након чега следи кода, односно инструментални постлудијум. У уводу песме (пет тактова пре парт. слова А) група дрвених дувачких инструмената доноси мотив јесени (четвртина ноте везана са пунктираном осминском фигуром у секундно-терцном покрету навише), док се у дивизираним првим виолинама удваја тај мотив, али се појављује и мотив опалог лишћа приказан у виду акордског разлагања, у високом виолинском регистру. Варијантни мотив јесени појављује се у деоници фагота и у остатку гудачког корпуса. Такође треба истаћи евокацију природе и кроз трилер у дивизираним другим виолинама. Слојевита партитурна слика употпуњена је занимљивим хармонском подлогом, у којој се јављају медијантни акорди, споредни ступњеви и вантоналнте доминанте и субдоминанте, што све скупа показује тежњи Штрауса да нас оркестрацијом, хармонским језиком, тонским сликањем и мотивском грађом – свим датим на колористички начин – уведе у специфичну амтосферу природе у песми. Прва строфа је самим тим стопљена са уводом, а и њена прва два стиха су омузикањена на сличан начин. Треба приметити музичко решење у другом стиху (четири такта после парт. слова А), када се у сопранској деоници јавља хроматизован покрет наниже, како прате силазне мелодијске (уз почетни скок) линије у кларинетима, дивизираним првим виолинама и челима, чиме се даје отужни призвук. У друга два стиха из прве строфе јавља се мотив лета (мелодијско-ритмичка фигура са четвртинама и шеснаетинама, са

интервалом терце и секундним покретом), који се секвентно излаже по акордским тоновима. У односу на тоналитет Де-дура и де-мола јесени, сада се лето одвија у тоналној сфери Ге-дура и ге-мола, уз очекивану другачију оркестрацију, у којој сада предњачи унисоно излагање мотивског материјала у гудачком корпусу (парт. слово В). Да се ипак летње доба ближи крају потврђује нам деоница хорни, у којој се излаже мотив јесени. У другој строфи (парт. слово С), у складу са опадањем златног лишћа у тексту, још више се потенцира тонско сликање у сопранском парту, као и у деоницама флауте и виолина. При крају четвртог стиха, у коме спомиње умирање лета у баштенском сну, комплетан оркестар доноси мотив јесени, чиме најављује стапање ова два годишња доба у наредној строфи (седам тактова после парт. слова D). Сумирање тематских материјала из сфере јесени и лета наступа у трећој строфи, при чему се у трећем и четвртом стиху аугментира мотивски материјал у вокалној деоници и првим виолинама, док остатак оркестра добија улогу пратње, у хомофоној факутри (парт. слово F). Тиме је Штраус хтео да музичким средствима илуструје полако склапање уморних очију. Следи инструментални постлудијум у коме се дешава један од симболички најважнијих тренутака у овој песми, али и читавом циклусу. Над акордским фоном гудачког корпуса чује се један звук, и то не било који, већ звук – хорни (два текста пре парт. слова G). Има ли упечатљивијег романтичарског звучног симбола шуме и природе од хорне? Тај звук који допире из дубине столетне шуме, природног станишта и завичаја ловца/човека. Као последњи позив умируће природе, хорне у осмотактној фрази износе мотив лета, који се јавља композитору у сну попут еха прохујалог живота и детињства – као први звук, јер је овај инструментни свирао нико други до Штраусов отац. Хармонски ток је једноставан, јер баш и такав треба да буде, са потпуном аутентичном каденцом. Попут лета, фраза у хорнама замире и коначно се стапа у мотив јесени, који нас полако приближава крају.

ОДЛАЗАК У ПОЧИНАК

Сада када сам изморен од дана
моја жарка жудња срећно ће дочекати
звездану ноћ
попут поспаног детета.

Руке престаните да радите.

Чело, заборави сво размишљање.

Сва моја чула сада
чезну да утону у сан.

И моја душа ослобођена
жели да узлети несметано
у магичну сферу ноћи
да живи тамо дубоко и хиљадоструко.

Иако је у тематици ове песме померен фокус са природе, и даље је присутна снажна симболика, која се остварује кроз помен речи сан. Измореност од дана можемо схватити метафорично, као умор Штрауса и позног романтизма од земаљског живота, а жарку жудњу за звезданом ноћи као тежњу ка трансценденцији и вечности. То се једино може постићи падањем у сан, стога „руке“ (композиционо-техничко мајсторство) и „чело“ (машта и интелект) морају да престану са радом. Јер, на тај нај начин композиторова душа, оличена у позном романтизму, може бити ослобођена и узлетети у ноћ – вечност. Зато ћемо истаћи моменте у којима је Штраус музичким средствима приказа успон душе. Већ на самом почетку песме (пет тактова пре парт. слова А), Штраус антиципира успон душе кроз разломљени силазни тетрачорд (*дес-це-бе-ас*), који се октавно преноси и секвенцира, почева од најдубљих гудачких инструмената ка оним вишим. Дубоким регистрима и тамном бојом сугерисана једна солемна атмосфера, али и умор од живота. У интерлудијуму између друге и треће строфе (парт. слово С) душа ће почети са својим успоном у небо, ноћ и вечност. Тако соло виолина, попут вокалне деонице/инструменталног гласа, доноси материјал увода који бива орнаментиран кроз триолску фигуру, изложена у секундно-узлазној секвенци, да би то исто прихватио и људски глас и у додатно расцветаном, мелизматичном покрету нагласио фразу несметаног узлетања у магичну сферу ноћи (парт. слово Е). Одабир виолине као соло инструмента није случајан, ако се зна да је то лајт-инструмент у Штраусовој тонској поеми *Херојски живот* (*Ein Heldenleben*, ор. 40, 1898), који симболизује његову жену Паулину. Тиме добијамо јо један значењски слој, јер у трансценденцији композитора и позног романтизма учествује принцип „вечно женског“, исто тако типично романтичарски. Успон душе је започет у сну и наставио да тежи к њему.

ЗАЛАЗАК СУНЦА

Прошли смо кроз тугу и радост
Држећи се за руке;
Од наших лутања хајде да се одморимо сада
у овој мирној земљи.

Око нас, долине се клањају
како Сунце залази.
Две шеве узлећу снено
на поветарцу.

Приђимо и пустимо их да лете.
Ускоро ће бити време за спавање.
Хајде да не губимо наш пут
у овој самоћи.

О велики миру,
тако дубоки у вечерњем сјају!
Како смо уморни од лутања.
Да ли је ово можда смрт?

Последња песма поново нас враћа у окриље природе као изворишту свих ствари и једино могућем месту где се може десити трансценденција. Символика заласка Сунца и више је него очигледна метафора за гашење живота Штрауса и позног романтизма и њихово падање у вечни сан. Лутања и пролазак кроз тугу и радост, можемо схватити као развојни пут Штрауса, који је прошао пут од бунтовног понзоромантичарског весника експресионизма, до анахроно-романтичарског ствараоца у овим песмама. При томе остао је веран себи и своме изразу, те ја сад време да се одмори у овом мирном крајолику своје *Четири последње песме*. Долине које чувају успомену на славне дане Штрауса и позног романтизма, клањају им се са дивљењем и поштовањем у њиховом заласку. Две шеве – то су композитор и његова епоха – које снено узлећу на поветарцу, дашку прохујале епохе. Штраус је свестан да је усамљен, али непоколебљиво корача у својој самоћи у потрази за миром од света који му је туђ и коме не припада. На крају, остаје питање: да ли је стигла смрт или бесмртност? У Штраусовој музици

потражићемо одговор. Трансценденција се постиже кроз сан, у коме човек и природа постају једно. Зато нас Штраус мајсторски, као и у осталим песмама, уводи у музичку атмосферу која одише природом (осамнаест тактова пре парт. слова В). Бескрајна, широка мелодија која се постепено спушта из највишег регистра, у групи дрвених дувачких инструмената, виолинама и виолама, као да илуструје спори залазак Сунца. Лименим дувачким инструментима и остатку гудачког корпуса поверен је хармонски фон у виду тоничног педала, док хорне имају улогу сигнала почетка (хармонски стазис и сигнал хорни као јасна асоцијација пасторале). Вирбл тимпана као да подражава благо подрхтавање површине тог несагледивог предела. Сопранска деоница преузима ту бескрајну, етеричну мелодију заласка Сунца и даље је сањарски и неспутано развија. Да није све тако окупано светлошћу показује нам узлетање двеју шева, приказано тонским сликањем кроз трилере, на разложеном акорду фис-мола у хармонској сфери фис-мола и А-дура, који је поларно удаљен од полазног Ес-дура (два такта пре парт. слова D). Атмосфери извесне резигнације доприносе и хроматизоване линије дубоких гудачких инструмената. Иако ће се поново пробити сунчеви зраци кроз тамне облаке мола и вратити дурски тоналитети, зебња ће остати присутна. Тиме долазимо да завршетка ове песме и кључног момента у целом циклусу, што уочава на прави начин и Зорица Премате:

Посебно јасна симболика је у завршној песми у тренутку када се полугласна оркестарска фраза стапа са речју смрт. Штраус је ту фразу од шест тонова преузео из своје симфонијске поеме *Смрт и преображење*, у којој је имала улогу лајт теме преображења, односно, по композитору испуњења душе у смрти. Уместо борбе против смрти и херојског романтичарског пркоса из симфонијске поеме *Смрт и преображење*, композитор је себи пожелео топао загрљај коначне смирености и нежно се опростио од давно несталог романтичарског света, уметности, љубави и живота.¹⁸

Томе можемо придодати наша запажања у погледу Штраусовог омузикаљења те фразе, као и тумачења још једног значењског нивоа. Како би истакао егзистенцијалну озбиљност и дилему запитаности над речју „смрт“ (*Tod*), Штраус модулира у истоимени тоналитет ес-мол, као контраст почетнум Ес-дуру и при том образује хармонски ток који се може протумачити двојачко – кроз даљи модулациони план или

¹⁸ Нав. према: Зорица Премате, нав. дело, 6.

останак у једном тоналитету (парт. слово Н). Ја се одлучујем за тумачење, према коме завршни стихови и окрестарска фраза остају у истом тоналитету, с обзиром на то да се тиме у већој мери подвлачи тонални амбигвитет изражен кроз хармонске везе у којима доминира медијантика. Молски тоналитет, хармонски план са обиљем медијантних акорда, све спорији темпо и већи *ritardando*, дубоки регистар гудачких инструмената и њихов ламентозни тон истакнут пунктираним ритмом и дуго вођеним синкопама, као да стреме недвосмисленом одговору – одласку у смрт. Ипак, да то није тако, показује последњих осам тактова, када везу тонике и субмедијанте у ес-молу, смењују каденца VI ступањ, доминанта и дурска тоника, уз поступни покрет навише горњих акордских тонова (*ес-еф-ге*). У том тренутку поново се јавља тонско сликање, са трилерима у флаутама – две шеве, две душе, композитор и позни романтизам, коначно доживљавају трансценденцију и одлећу вечност. Тако се завршио сан у сну.

Кад утихну последњи акорд и трептај флаута, нестаје и Штраусов фантазијски свет *Четири последње песме*. Али само у звуку, јер он и даље наставља да живи и пева о једном непостојећем свету позног романтизма. У њему је истовремено закључан и *свет ван* и *свет унутар*. Јер, управо је тај *свет унутар* – позноромантичарски свет – морао да се одреди и фантазијски оствари кроз сан, дакле, спрам спољашњег света. Штраус нам кроз сан о сну даје одговор о свом виђењу краја живота и једног света. Тај крај живота и света није величанствено апокалиптичан, као у Вагнеровом *Сумраку богова* (*Götterdämmerung*, 1874), пропраћен пламеном који гута Валхалу, Вотана свеоца и све богове и хероје са њим. Нити је тај крај маестозан као у Брукнеровим (Josef Anton Bruckner) и Малеровим симфонијама, који води од таме ка светлости, од смрти ка васкрсењу, од бездана ка спасењу. Нема блиставих и свечаних корала лимених дувачких инструмената, тремолираних виолина и громогласних хорова. Нема фанфара које кличући славе бесмртност бога/богова или тријумф човека/надчовека. Овде је све мирно и тихо, стопљено са природом, фантазијом и сном. Након шест деценија богатог уметничког живота, у својој бити романтичарског, Рихард Штраус је могао мирно да утоне у сан и заједно са позним романтизмом постане део вечности.

Појавила се *дуга на заласку Сунца*.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bellemare, Pierre Marc, “Richard Strauss’s Poetic Imagination“, in: Marc Daniel Schmid (Ed.), *The Richard Strauss Companion*, Greenwood Publishing Group, Inc, Westport, 2003

- Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1980.
- Man, Tomas, „Patnja i veličina Riharda Vagnera“ u: *Odabrana dela Tomasa Mana. Eseji*, 1, Tomislav Bekić, Boško Petrović i Petar Vujučić (prev.), Novi Sad, Matica srpska, 1980.
- Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009.
- Премате, Зорица, *Велика годишњица и велики рат*, пропратна програмска књижица за целовечерњи концерт одржан у Коларчевој задужбини, 27. 11. 2014. године.
- Strauss, Richard, *Vier letzte Lieder*, Hawkes Pocket Scores, Boosey & Hawkes, London, 1950.
- Strauss, Richard, *Vier letzte Lieder*, Für hohe Stimme und Klavier, Boosey & Hawkes, London, 1950.

Stefan Savić

“THE RAINBOW AT SUNSET“: FANTASTIC WORLD IN “FOUR LAST SONGS“ BY RICHARD STRAUSS

SUMMARY: *Four Last Songs* for soprano and orchestra of Richard Strauss represent composers final opus and his farewell to life and music. Composed during penultimate year of Strauss’s life, shortly after the Second World War is finished, they reflect his attempt to recreate for the last time already vanished late romantic world to which he truly belongs. Therefore he had to design specific *inner world* of his ultimate work, tremendously different from the *outer world* then, in terms of language and style. This inner world of Strauss’s *Four Last Songs* I labeled fantastic because it shares many important features with definition of term *fantasy* taken from Milan Vujaklija’s *Dictionary of Foreign Words and Terms* and with concept of *fantastic* from the book *The Processes of Pan-stylistic Musical Thinking* by Tijana Popović Mladenović. Their explanations of terms *fantasy/fantastic* would be my basic theoretical frame and starting point for the further musico-poetical analysis of Strauss’s *Four Last Songs*, in which I will emphasize highly metaphorical dimension of the work. Thus, I would make attempt to answer the following essential questions: what possible reasons enforced Richard Strauss to create fantastic world in *Four Last Songs*, which musical and poetical resources he used to achieve that goal and what at all does this world signify? Beside

musical analysis, I will make brief but important reference to socio-historical context as a wellspring for the creation of final artistic statement and deeply personal and moving piece, such as *Four Last Songs* of Richard Strauss.

KEY WORDS: *Four Last Songs* for soprano and orchestra, Richard Strauss, late romanticism, inner world – outer world, fantasy, fantastic world, metaphor, past, dream, farewell.