

Тијана Адамовић<sup>1</sup>

## УТИЦАЈ РУСКЕ ТРАДИЦИЈЕ И ОРИЈЕНТАЛИЗМА НА ОПЕРУ *СЛАВУЈ* ИГОРА СТРАВИНСКОГ<sup>2</sup>

САЖЕТАК: Предмет ове студије је опера *Славуј* Игора Стравинског, а циљ је сагледавање утицаја руске традиције и оријентализма у одређеним аспектима овог дела, са освртом на историјат настанка опере и прву сценску поставку. Опера је базирана на истоименој бајци Ханса Кристијана Андерсена, у којој се описује такмичење између праве птице и играчке на навијање – механичког славуја. У опери постоје два света – магични и људски – па се уочавају изразити контрасти међу ликовима, а композиторов професор Николај Римски-Корсаков имао је велики утицај на то. Утицаји оријентализма највише се увиђају у деоницама механичког славуја. С обзиром на то да Стравинсково дело настаје у време када је његово стваралаштво било у убрзаном процесу стилистичког развоја, утицаји руске традиције и оријентализма разматрани су и у односу на различите стилистичке оријентације. Сагледавање карактеристика контрастних ликова допринело је успостављању паралела између поменутих утицаја.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Опера *Славуј*, Игор Стравински, Римски-Корсаков, механички славуј, утицаји, руска традиција, оријентализам

Игор Стравински (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), један од најпознатијих руских композитора XX века, написао је преко сто композиција. Опера *Славуј* (*Le Rossignol /Соловей/,* 1914) има три чина и базирана је на истоименој бајци (*Nattergalen, 1843*) Ханса Кристијана Андерсена (Hans Christian Andersen).<sup>3</sup> Сиже Андерсенове бајке је

---

<sup>1</sup> Контакт: [tijana.b.adamovic@gmail.com](mailto:tijana.b.adamovic@gmail.com)

<sup>2</sup> Студија случаја писана у оквиру предмета Музикологија – Музички идентитети и европска перспектива: интердисциплинарни приступ, под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, академске 2015/2016. године.

<sup>3</sup> Класична фигура славуја је имала „уметничка оживљавања“ у раном модерном добу и у XVIII веку. Добро познати примери налазе се код Спенсера (Edmund Spenser), Шекспира (William Shakespeare) и Милтона (John Milton), а „праћени су неокласичним и романтичарским адаптацијама“. Славуј је још од Овидија (Publius Ovidius Naso) био врховна фигура мелопоезиса, претпостављене природне заједнице музике и поезије. Вудова указује да „славујева музичка историја отвара потпуно другачији поглед – истинит „магични прозор“ – на бајковити свет заборављених популарних песама“. Упор. Gillen D'Aray Wood, *Romanticism and Music Culture in Britain, 1770–1840: Virtue and Virtuosity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 216–217.

добро познат: инспирисан лепотом славујевог гласа, владар Кине је послао своје дворјане да донесу птицу у палату да би могла да му пева; међутим, група јапанских изасланика доноси му механичку птицу која замењује праву; владар је касније смртно болестан, али проналази снагу због обновљеног поштовања према лојалном славују – због чега је избегао сигурну смрт. Опера је компонована у време када је стваралаштво Стравинског било у процесу убрзаног стилистичког развоја. Први чин је компонован 1908. године, у доба када је композитор био под утицајем Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков) и Дебисија (Claude-Achille Debussy). Убрзо после завршетка овог чина, Стравински је добио понуду од Дјагиљева (Сергей Павлович Дягилев) да компонује музику за *Жар-птицу* (*L'Oiseau de feu*, 1910). Након четири године, Стравински је размотрио завршавање *Славуја* – због позива Московског слободног театра.<sup>4</sup>

Стивен Лонг (Stephen K. Long) истиче да је Стравински током овог периода развио различите стилистичке карактеристике – у употреби хармоније, ритма и метра – што се нарочито увиђа у делима *Петрушка* (*Petrouchka*, 1911) и *Посвећење пролећа* (*Le Sacre du printemps /Весна священная/*, 1913). Лонг сматра да су утицаји на остварења настала пре 1909. године били много слабији од утицаја на дела која су компонована након *Жар-птице*. „Стравински је у почетку оклевао... није осећао да би могао да настави са компоновањем дела на исти начин као кад је почео. Због тога два нова чина нису могла бити стилистички иста као I чин. Он је предложио директорима Московског слободног театра да I чин треба да буде презентован засебно – као независна лирска сцена, али они су то одбили“.<sup>5</sup> Стога је Стравински пристао да заврши компоновање на предложен начин, па су II и III чин компоновани у јесен 1913. и у зиму 1914. године. Театар је банкротирао пре него што је Стравински завршио оперу, па је Дјагиљев преузео на себе да је изведе са Руским балетом. Премијера дела била је у Паризу 1914. године.

У настојању да рационализује композиторове стилистичке разлике, Лонг указује на објашњење Стравинског: „С обзиром на то да нема акције све до I чина, рекао сам себи да би било неразумљиво да у музици пролога позајмим нешто што је другачијег карактера од остатка. И, заиста, шума са својим славујем, чистом душом детета које се заљубљује у

---

<sup>4</sup> Stephen K. Long, *Stylistic Distinctions in Stravinsky's Opera "The Nightingale"*, Oakland, The Ohio State University, 1981, 2.

<sup>5</sup> Нав. према: исто, 2.

његову песму...све од нежне поезије Ханса Андерсена не би било изражено на исти начин без барокног богатства кинеског двора, без бизарне естетике [...] укратко, сва егзотична фантастика очигледно је захтевала другачији музички идиом“.<sup>6</sup> Ови описи се могу повезати са различитим стиловима чинова, од позног романтизма до паганског експресионизма. Лонг констатује да су Стравински и већина оних који су писали његову биографију препознали постојање стилистичких разлика.<sup>7</sup>

### Утицаји Римског-Корсакова и руске традиције

Џонатан Крос (Johnathan Cross) наводи да је након вокалне музике, „у студентском курикулуму Стравинског на ред дошла опера“.<sup>8</sup> Он констатује да се могло очекивати да ће она бити замишљена у складу са принципима опера бајки Николаја Римског-Корсакова, који је предавао Стравинском. Сличност се нарочито увиђа, према Кросовом мишљењу, ако се узме у обзир да су Стравински и либретиста Митусов (Степан Степанович Митусов) развијали сценарио под директним туторством Владимира Белског (Владимир Иванович Бельский). Белски је писао либрета за велики број остварења Римског-Корсакова, од којих су нека од најпознатијих *Легенда о невидљивом граду Китежу* (*Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии*, 1903–1905) и *Златни петлић* (*Золотой петушок*, 1906–1907). Стивен Волш (Stephen Walsh) помиње студентска окупљања код Римског-Корсакова и констатује да су Стравински и Митусов након једног од поменутих окупљања отишли код Белског. Тамо су били заокупљени дискусијом о малој опери попут оне о којој је Љадов (Анатолий Константинович Лядов) маштао,<sup>9</sup> али базираној на познатој причи Ханса Кристијана Андерсена – *Цар и славуј*. У својој аутобиографији Стравински је написао да је показао Римском-Корсакову прелиминарне скице за *Славуја* и напоменуо да са задовољством памти његово одобравање. Сценарио за оперу су тада написала њих тројица

---

<sup>6</sup> Исто.

<sup>7</sup> Исто.

<sup>8</sup> Нав. према: Jonathan Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 70.

<sup>9</sup> У питању је била мала опера заснована на некој фолклорној руској бајци, али која ће бити створена само ако Белски буде писао либрето са типичним руским, експресивним говором. Упор. Stephen Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring, Russia and France 1882–1934*, Oakland, University of California Press, 2003, 119.

– Белски, Митусов и Стравински – у марту месецу, само месец дана пре последњег сусрета Стравинског и Римског-Корсакова.<sup>10</sup>

У складу са принципима које је развио Римски-Корсаков у својим операма – при чему Крос издваја изразити контраст међу ликовима – Стравински је створио два света у својој опери – магични и људски. Егзотично и магично је персонификовано у опери кроз кинеске дворјане и славујев чудесни глас, који су презентовани хроматиком. „Људска сфера“, коју представља рибар, обилује дијатоником, а Крос дефинише музички материјал као мелодије налик на фолклорне песме.<sup>11</sup> У писму либретисти Стравински је објаснио детаље свог плана за песму рибара са речитативним епизодама. „Пицикато је у духу *Шехерезаде*, свестан сам тога, али је музика нешто другачије“.<sup>12</sup> Волш указује да је композитор сигурно мислио на пициката у кларинетској пратњи у првом чину.<sup>13</sup> Ово је један од одличних примера утицаја руске традиције, а пре свега композиторовог ментора.

*Славуј* је својеврсни омаж Римском-Корсакову. Ричард Мартин Хемфил (Richard Marthin Hemphil) напомиње да је опера величанствени омаж опери *Златни петлић* Римског-Корсакова<sup>14</sup> Дмитриј Бетман на диван начин описује суштину опере Стравинског, а то је разлика између стварног и лажног. Стога тренуци када цар више цени механичког славуја од правог представљају одраз прогона праве уметности у његовом царству.<sup>15</sup>

Ангела Канг (Angela Kang) увиђа да „нереалност и визионарска природа“ карактеришу птицу у опери *Славуј*.<sup>16</sup> Заводничка песма мистичног Славуја је главни императив оперског наратива и природно води до бајковитог кинеског света који је створио Стравински.<sup>17</sup> Другачији је, спиритуалан и са скоро натприродним квалитетима израженим у стиховима кинеског рибара.<sup>18</sup>

Славуј је цењен због „чистог гласа“ и „небеског духа“ који има моћ да ослободи бића од брига и може метафорички да ослободи рибу претварајући је у птицу која рајски пева. Прва сцена је пуна контраста: Славуј је срце природе, а са друге стране се налази

---

<sup>10</sup> Исто, 120.

<sup>11</sup> Jonathan Cross, нав. дело, 71.

<sup>12</sup> Нав. према: Stephen Walsh, нав. дело, 126.

<sup>13</sup> Исто.

<sup>14</sup> Richard Martyn-Hemphil, “Stravinsky's 'Nightingale' Restaged at Helikon Opera“, *The Moscow Times*, May 20, 2014. <https://themoscowtimes.com/articles/stravinskys-nightingale-restaged-at-helikon-opera-35600>.

<sup>15</sup> Исто.

<sup>16</sup> Angela Kang, *Musical Chinoiserie*, PhD Thesis, Nottingham, University of Nottingham, 2012, 236.

<sup>17</sup> Исто.

<sup>18</sup> Исто.

група кинеског племства.<sup>19</sup> Стравински сугерише да је лепота Славујеве интимности и вокалне усамљености привлачна због драматског контраста који представља музички стил кинеског двора. У 3. сцени се појављује Славуј који опчињава кинеског рибара са својом магичном песмом. Кангова учача да је требало размотрити једну ствар – како физички презентовати Славуја и његове песме – и шта урадити са певачем? Стравински је одлучио да представи птицу као колоратурног сопрана који би био смештен у оркестру. Ово би очигледно значило да не би било лика на сцени који представља Славуја, а скоро невидљива птица је коришћена за мали део акције.<sup>20</sup>

Први наступ Славуја сигнализан је мотивом у флаутама који замењује звук птице са својом софистицираном пажњом према интервалима и интуитивним „смештањем“ нота и трилера. У последња два такта, која антиципирају почетак арије Славуја, флаутски „птичји мотив“ је егзотицизиран неуобичајеним интервалима.<sup>21</sup> Године 1913. у писму Александру Сањину (Alexander Sanine /Александр Акимович Санин/) Стравински је написао: „Компоновао сам Славуја у периоду моје фасцинације птицама“.<sup>22</sup> Флаутски мотиви стварају тиху и мистериозну атмосферу потребну за Славујеву песму.<sup>23</sup> Ова вокализа без речи има ефекат „моменталног замишљања“ код слушаца – огољена оркестарска фактура и недостатак пулса изазивају осећај безвремености и неизвесности. Кангова пише: „Колоратурни сопран подржан је „нежно пулсирајућим“ дивизираним гудачима (тремоло и пицикато) и мелодијском линијом која је релативно конвенционална у поређењу са песмом Славуја у II и III чину који су авангарднији“.<sup>24</sup> Нејасан симболизам и сликовито излагање либрета Славујеве прве арије евоцирају фантастичну сцену природе – текст који се маестрално подвлачи звуцима челесте који су попут звона. За то време Славуј попут сирене пева „Ах, чујеш ли мој глас?“, а природа и људи (у овом случају рибар) опчињени су његовом магијом.<sup>25</sup>

Још један од важних утицаја руске традиције у *Славују* може се увидети у Тараскиновој (Richard Taruskin) констатацији: „Кинески цар, у самртној агонији, бори се против ритуалног хора невидљивих духова (ситуација која је реминисценција на смрт

---

<sup>19</sup> Исто, 237.

<sup>20</sup> Исто, 238.

<sup>21</sup> Исто, 239.

<sup>22</sup> Исто.

<sup>23</sup> Исто.

<sup>24</sup> Нав. према: исто.

<sup>25</sup> Исто, 240.

Бориса Годунова)<sup>26</sup>. Тараскин још напомиње да ова сцена има све карактеристике реалистичне говорне песме Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский). Оно што је сличност између Стравинског и Мусоргског јесте пажљива опсервација интонационих структура и темпа руског конверзацијског говора, као и „екстремна брига о стављању тонских акцената“.<sup>27</sup> Тараскин истиче да је Стравински приликом рада на I чину, записао у свом дневнику следеће: „Зашто бих толико следио Дебисија, када је утемељивач овог оперског стила Мусоргски?“<sup>28</sup> Овим се потврђује инспирисаност Стравинског руском традицијом, што је нарочито уочљиво у најдраматичнијим ситуацијама у опери.

### **Утицај оријентализма**

С обзиром на то да је, поред утицаја руске традиције, присутан и утицај оријентализма у одређеним деловима опере и то у виду евоцирања кинеске традиције, Ангела Канг пише да је употреба кинеских елемената реалтивно неистражена у контексту музике и обично је изолована као феномен XVIII века, који се карактерисао употребом декоративних кинеских мотива и концепата у западној уметности, порцелану, намештају и архитектури.<sup>29</sup> Кангова анализира на које начине је Запад конфронтао, репрезентовао и прилагодио „кинеску разлику“ у музици. Већ у XVIII веку европски музички театри били су инспирисани Кином. Дела Дебисија и Де Фалје (Manuel de Falla) била су инспирисана носталгичним и утопијским кинеским пејзажима. Постоје различити приступи у интеракцији музичког дела са мноштвом интелектуалних и емотивних одговора на сусрет Запада са Кином током важних социјалних, политичких и историјских догађаја.<sup>30</sup>

Продукт западне фасцинације Кином (на енглеском *chinoiserie*) јесте комплексан феномен, који је у XIV веку и имао је различите манифестације које су се јављале у континуитету. Кангова указује да се овај феномен може схватити на четири начина: 1) као западни феномен који Хју Онор (Hugh Honour) описује као експресију европске визије Кине, која не репрезентује само западне мисли о Кинезима, већ открива основне људске инстинкте дефинисања „нас“ у односу на њих; 2) као декоративни систем који може бити

---

<sup>26</sup> Нав. према: Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, Oakland, University of California Press, 1996, 202.

<sup>27</sup> Исто.

<sup>28</sup> Исто.

<sup>29</sup> Angela Kang, нав. дело, 1.

<sup>30</sup> Исто.

примењен на многе уметничке форме, од сликарства, плаве и беле керамике, до архитектуре и који се може разумевати и у релацији са апстрактнијим формама – попут музике, кроз манипулацију музичким означитељима, кроз научене културалне кодове, или евоцирањем концепата повезаних са „свим кинеским стварима“;<sup>31</sup> 3) као декоративни систем који понекад евоцира визуалне или аудитивне утопијске појмове кинеске паторале; 4) као скуп уметничких дела, која су постала модерна и висока маркетиншка роба широке потрошње.<sup>32</sup>

Описујући различите аспекте примене кинеских елемената, Ангела Канг истиче да дизајн кинеске шољице за чај одликују интригантно плави и бели мотиви и асиметрична форма.<sup>33</sup> Феномен *chinoiserie* може да се разуме као „декоративни стил“ и то је оно што ствара осећај шарма, егзотике и естетичког програма. Детаљнија анализа шољице, према мишљењу Кангове, као и поглед на кинески пејзаж са дрвећем, пагодама, водопадима и људима – пружа слику идиличне, утопијске паторале. Ауторка подсећа да је кинеска шољица била другачија од било чега другог произведеног у Европи и европско племство је поседовало ове вредне раритете.<sup>34</sup> Мишел Фуко (Michel Foucault) је писао о репрезентацији идеолошког и утопијског пејзажа који је материјализован у овој шољници. Поседовање шољице значило је поседовање „малог прозора са погледом на Кину“. Употребна функција била је испијање чаја, а управо чај је довео Кину у срце Европљана.<sup>35</sup>

Све поменуто је важно имати на уму, јер Стравински у *Славују* демонстрира како кинески декоративни стил не мора само да се користи за емотивне, крхке или разигране музичке ефекте, већ и за „ритуалне, драматске и бруталне архетипе кинеског дворца“.<sup>36</sup> *Славуј* подсећа на идеале XVIII века – које Стравински посматра као додатну димензију егзотицизма – због своје историјске, али и географске удаљености.<sup>37</sup>

Модернистички приказ осамнаестовековног кинеског дворца са „етикетом бизарности“ најупечатљивије се увиђа у екстравагантном и отвореном кинеском стилу *Кинеског марша* у II чину. Смештен је у симболичкој порцеланској палати, а сценограф Александар Беноа распоредио је најдекоративније и најспектакуларније визуелне

---

<sup>31</sup> Исто.

<sup>32</sup> Исто.

<sup>33</sup> Исто, 3.

<sup>34</sup> Исто, 4.

<sup>35</sup> Исто, 6.

<sup>36</sup> Исто.

<sup>37</sup> Исто, 187.

елементе, како би призвао, по речима Кангове, „барокно богатство кинеског дворца, етикету бизарности и хиљаде малих звона и фењера“.<sup>38</sup> Према упутствима за сценографију, када *Кинески марш* дође на ред, завесе се полако подижу да открију „порцеланску палату кинеског цара, фантастичну архитектуру и свечану декорацију са светлима у изобиљу“.<sup>39</sup> Закључује се да је колоратурна шема плаве и беле боје изведена на основу популарног кинеског порцелана.

Кангова указује да је сарадња са Беноом била изузетно важна за Стравинског, који у писму из јула 1911. године пише: „Ја сам одлучан да наставим оно што сам започео. Биће много забавно да се креира *chinoiserie* те врсте. Мисли о томе, драги пријатељу. За мене би то била велика срећа.“<sup>40</sup> У својим мемоарима, композитор је написао: „Сценски, захваљујући Александру Бенои који је дизајнирао костиме и сценске елементе, то је било најлепше од свих мојих раних радова са Дјагилевим.“<sup>41</sup> Управо оваква сценска поставка и музика, о којој ће у даљем тексту бити речи, утицали су на успешност опере.

Кангова истиче да *Кинески марш* „почиње галантно, са декламаторним фанфарама, пентатонским мотивима, перкусивним ударцима и на крају доводи до правог примера деликатне и механичке „кинеске фигуре““.<sup>42</sup> Ауторка даље исправно указује да се у следећем музичком тренутку цео оркестар редукује на две флауте, хорну и арпеђирану клавирску пратњу, што даје ефекат звука звона.<sup>43</sup> Наставак музичког тока је изразито перкусиван и пентатонски, а реализују га гудачки инструменти и две харфе уз клавирску пратњу. Сонорност налик звону додатно је појачана мелодијом у деоници челесте, уз пратњу мандолине и харфе. Честе промене метра (2/4, 4/8, 5/8, 3/8, 2/8) утичу на драматизацију музичког тока. Кангова констатује да пажљиво одређена инструментација, брзе промене метра, као и специфични ритам доприносе утиску „грациозног нереда“, који се може упоредити са акустичним кинеским инструментима.<sup>44</sup> Ови звукови требало би да доприносу утиску механичности, а то се постиже и цикличним понављањима у музичком току.

---

<sup>38</sup> Исто, 188.

<sup>39</sup> Исто.

<sup>40</sup> Нав. према: исто, 188.

<sup>41</sup> Исто, 188–189.

<sup>42</sup> Исто, 192.

<sup>43</sup> Кангова ово пореди са Дебисијевим *звучним пејзажом* и са *la machine chinoise*. Упор. исто.

<sup>44</sup> Нав. према: исто, 193.



Године 1928. Луј Лалој (Louis Laloy) даје опис Славуја: „[...] они коју су спремни да слушају музику и стичу сопствене импресије, биће инспирисани звонима, бубњевима, гонговима [...] Музика која прихвата једино једноставне акорде – оне који су пореклом искључиво из дате скале – јесте све оно што је на површини.“ Он сугерише да је инструментална боја *Кинеског марша* оно што ствара импресију звона, бубњева и гонгова. Стенли Вајз (Stanley Vaise), пријатељ Стравинског, причао је са каквом великом жудњом га је композитор позвао да му покаже могућности кинеске пентатонске скале на клавиру – када ју је и сам открио. У вези са тим и Тараскин пише да могућности које је Стравински истраживао нису имале толико везе са самом скалом, колико су биле повезане са „разним „полимодалним“ контекстима у којима може да буде скривена“.<sup>45</sup>

Кангова указује да се одреднице попут *la machine chinoise* и *fause chinoiserie* могу применити на *Кинески марш*, нарочито због „снажних перкусивних удара“, пентатонике које подсећа на музичку кутију и ригидних фанфарских мотива – а сви заједно у комбинацији чине „дрски и отворени кинески звук“.<sup>46</sup>

Арман Шварц (Arman Schwartz) констатује да се у неколико модернистичких дела „кинеско користи као параван за механичко“,<sup>47</sup> а добар пример је, осим *Славуја*, *Парада* (*Parade*, 1916–1917) Ерика Сатија (Eric Satie) – тачније речено, музичке карактеристике лика кинеског мађионичара у овом делу.<sup>48</sup> Ознака *la machine chinoise* не означава само репетитивни и звук „налик звону“, већ подразумева музичке импULSE, који воде ка апстракцији и дехуманизацији субјекта.

Способност Славуја да очара је увећана и изложена у II чину. Након какофонског *Кинеског марша* – контрастни звук Славуја одушевљава – то је колоратура без пратње која оставља без речи.<sup>49</sup> Егзотичност и неизрецивост птице приказана је у хроматској вокализацији без речи: импровизација прво фасцинира присутне, и води их у стање потпуног спокоја. Каролин Абејт (Carolyn Abbate) пише: „Чист глас захтева моменталну пажњу (и нашу и пажњу оних на сцени) у пасажу који је шокантно огољенији од других звукова“.<sup>50</sup> Она додаје да у опери ретко чујемо глас који је и без пратње и без текста, а када га чујемо (у

---

<sup>45</sup> Нав. према: исто. Кангова исправно указује да су ти „полимодални“ контексти дорпинели стварању кинеске звучне сфере – дисонантне и стране.

<sup>46</sup> Нав. према: исто, 206.

<sup>47</sup> Нав. према: исто.

<sup>48</sup> Исто.

<sup>49</sup> Исто, 244.

<sup>50</sup> Исто.

вокалним каденцама типичним за италијанске арије, нпр.) сонорност је узнемиравајућа, можда зато што вокализирање тако фокусира наше чуло на певајући глас. Закључује се да у овом одломку опере звучност није узнемиравајућа, чак напротив – изузетно је умирујућа.

До краја арије постоји још једна вокална каденца која има узнемиравајућу сонорност на крају. Нељудски звук Славуја, неприродна цика досеже до веома високог тона. „Звук попут стакла пролама се у гудачима и наставља са кулминацијом до фасцинирајућих, али узнемиравајућих звукова“, увиђа Кангова,<sup>51</sup> а њена констатација се чини тачном након преслушавања тог дела опере.

Како Абејтова сугерише, моменти попут овог су заиста заносни, нарочито што се изолација вокалног звука поставља као централна. Фетишизација гласа као чистог звука је повезана са причањем приче за кинеског цара – „глас диве је објекат за себе“.<sup>52</sup> Чистота и емоционалност, представљене од стране иконичког Славуја, једине су ствари које имају моћ да спасу цара од умирања.<sup>53</sup>

У својој бајци о такмичењу између стварног славуја и играчке на навијање, Ханс Кристијан Андерсен је имао на уму механичку верзију из дворца јапанског цара. Такве бајке су помогле да се „створи трајна асоцијација између Оријента и света чисте лукавости“.<sup>54</sup> Данијел Олбрјат (Daniel Albright) истиче да је интересантно то што Андерсенова бајка и либрето опере јасно показују да је патос правога славуја вредан већег дивљења од бездушног цвркутања механичког славуја, а музика Стравинског „изгледа да тврди супротно“.<sup>55</sup> Олбрајт пише: „Музика правога славуја је колоратурна, са испрекиданим фразама, као да птица увек лети, док музика механичког славуја није репрезентована сопраном већ обоом и уредна је, чиста, неумољива.“<sup>56</sup> Он ово посматра као знак да је Стравински осећао да је „оријентално-механички“ више фасцинантно него природно и указује да је композитор у каснијим делима показао сличне склоности.<sup>57</sup> Ипак,

---

<sup>51</sup> Нав. према: исто, 245–246. Кангова пише да чист глас Славуја репрезентује жена која трансформише себе у врсту музичког инструмента, звучну линију без речи и без пратње оркестарског звука. Ова звучна линија је направљена да звучи „натприродно“ и као да долаз из ништавила. Ефекат се добија „уграђивањем“ птичице у оркестар – тако да није видљива на сцени.

<sup>52</sup> Нав. према: исто.

<sup>53</sup> Исто.

<sup>54</sup> Исто, 245–246. Daniel Albright, *Untwisting the Serpent, Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, 73.

<sup>55</sup> Исто.

<sup>56</sup> Исто, 74.

<sup>57</sup> Исто.

оријентализам се увиђа и у колоратурама правога славуја, тако да Олбрајтова констатација није у потпуности тачна.

### Закључак

Андерсенов *Славуј* је привлачио многе генерације читалаца, али – према мишљењу Гилен Вуд (Gillen D'Aray Wood) – Стравински у музичкој адаптацији приче одбацује „народску једноставност и романтичарски бајковити крај“.<sup>58</sup> „Преферирам музичку кутију на славују“ – признао је Стравински и у партитури балета *Песма славуја (Песня соловья, 1920)*, изведеног на основу опере, а писаног за Дјагиљева, није направио јасну разлику између песме стварне и вештачке, механичке птице. Вудова пише да је „одушевљено пролазио кроз виртуозну оркестарску палету богату механичким мотивима, у музици која је пуна каденци, вокализа и мелизама свих врста“.<sup>59</sup> Уместо да брани права природе од технологије – славујеву виртуозну једноставност од ривалове површне виртуозности – балет Стравинског слави неопходну дистанцу између природе и свих уметности. Стравински је говорио да је његова музика, не мање од Андерсенове приче, ближа делима механичке птице него било којој славујевој песми. Он је славуја учинио историјским и денатурализовао га је.<sup>60</sup> Према мишљењу Елизабете Лич (Elizabeth Eva Leach), живот и природа су репрезентовани природним инструментом – гласом, са одређеном врстом слободе.<sup>61</sup>

На основу свега, може се закључити да је опера *Славуј* комплексно дело, у којем долазе до изражаја различите стилистичке оријентације. Почев од позног романтизма у I чину, па све до паганског експресионизма, Стравински показује различите начине представљања стварног и механичког славуја. Утицаји руске традиције најјасније се увиђају у карактеристикама контрастних ликова, тачније у претежно романтичарској поставци лика Славуја и оријенталистичким епизодама везаним за ликове из кинеског дворца и механичког славуја. Стога и сам утицај оријентализма може се повезати са руском традицијом, односно са употребом оријенталистичких елемената у руским националним операма – ако имамо у виду одређене делове Глинкиних опера. Неке музичке

---

<sup>58</sup> Нав. према: Gillen D'Aray Wood, нав. дело, 216.

<sup>59</sup> Исто.

<sup>60</sup> Исто.

<sup>61</sup> Elizabeth Eva Leach, *Sung Birds: Music, Nature and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2007, 285.

одлике *Славуја* могу се повезати и са делима Римског-Корсакова, попут *Шехерезаде* (1888), са којом је сам Стравински упоредио своју оперу. Поред свега поменутог, и сам процес стварања сценарија везан је за студентска окупљања код Стравинсковог ментора, а либретиста Белски је имао значајног утицаја на стварање опере. У делу Беноа сценска поставка одлично је одговарала музичком току опере и на изванредан начин је допринела стварању атмосфере осамнаестовековног кинеског дворца.

#### ЛИТЕРАТУРА:

- Albright, Daniel, *Untwisting the Serpent, Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- Cross, Jonathan, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- D’Arcy Wood, Gillen, *Romanticism and Music Culture in Britain, 1770–1840: Virtue and Virtuosity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Kang, Angela, *Musical chinoiserie*, PhD Thesis, Nottingham, University of Nottingham, 2012.
- Leach, Elizabeth Eva, *Sung Birds: Music, Nature and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2007.
- Long, Stephen K., *Stylistic Distinctions in Stravinsky’s Opera “The Nightingale”*, Thesis for the Degree Master of Arts, Columbus, The Ohio State University, 1981.
- Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra*, Oakland, University of California Press, 1996.
- Walsh, Stephen, *Stravinsky: A Creative Spring, Russia and France 1882–1934*, Oakland, University of California Press, 2003.
- Martyn-Hemphill, Richard, “Stravinsky’s ‘Nightingale’ Restaged at Helikon Opera“, *The Moscow Times*, May 20, 2014. <https://themoscowtimes.com/articles/stravinskys-nightingale-restaged-at-helikon-opera-35600>.

Tijana Adamović

***THE INFLUENCE OF RUSSIAN TRADITION AND ORIENTALISM ON OPERA THE “NIGHTINGALE” BY IGOR STRAVINSKY***

SUMMARY: The subject of this work is the opera *The Nightingale* of Igor Stravinsky and the goal is to research the influence of Russian tradition and orientalism in certain aspects of this work, with an overview of the history of the opera and the first stage setting. The opera is based on the same-name fairy tale of Hans Christian Andersen, which describes the competition between the real nightingale and toy for winding – mechanical nightingale. There are two worlds in the opera – magical and human, so we can recognize very opposite features of characters in music, and composer’s mentor Rimsky-Korsakov had the important influence on that. The influence of Orientalism is most evident in parts of mechanical nightingale. Scenario was written in composer’s student days and three acts of opera have been composed for different years when his creative work was in the process of accelerated stylistic development. Stravinsky confirmed that in the following statement: „And indeed, the forest, with its nightingale, the pure soul of the child who falls in love with its song...all of this gentle poetry of Hans Anderson's could not be expressed in the same way as the baroque luxury of the Chinese court [...] in short, all this exotic fantasy obviously demanded a different musical idiom“. Therefore, the effects of Russian tradition and Orientalism were also considered in this paper in a relation to different stylistic orientations, and the perception of the features of contrasting characters contributed to finding a parallel between these influences.

KEY WORDS: Opera *The Nightingale*, Igor Stravinsky, Rimsky-Korsakov, mechanical nightingale, influences, Russian tradition, Orientalism.