

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ  
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА  
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 11/2024.



## Музички пејзажи



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ  
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ  
СВ. 11/2024, ЕЛЕКТРОНСКО ИЗДАЊЕ

***Музички пејзажи***

***Главни и одговорни уредник***

др Гордана Каран

***Уредници издања***

др Ивана Перковић, др Марина Марковић

***Студенти уредници***

*академска 2020/2021. година*

Јована Ђорђевић, Миа Матковић, Ана Мијаиловић, Миона Станимировић, Светлана Стричевић

*академска 2022/2023. година*

Ђурђина Грујичић, Теодора Илић, Даница Мркић, Ђурђица Петровић, Дајана Прерадовић

***Рецензенти***

др Тијана Поповић Млађеновић, др Марија Масникоса

***Издавач***

Факултет музичке уметности у Београду

***За издавача***

мр Љиљана Несторовска, декан Факултета музичке уметности

***Извршни уредник***

мср Марија Божовић

***Дизајн корица***

Јована Ђорђевић

**ISBN**

978-86-81340-68-4

Београд,

2024.

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ

ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА  
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА  
СВ. 11/2024.

## МУЗИЧКИ ПЕЈЗАЖИ



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

## САДРЖАЈ

<i>Предговор</i>	7
<b>Написи о музици</b>	10
<b>1. Стефан Савић</b>	
<i>Маново виђење Вагнера као парадигме XIX века</i>	11
<b>2. Ана Ђорђевић</b>	
<i>Критичка рецепција опере Коштана Петра Коњовића – од написа композиторових савременика до студија нове музикологије</i>	27
<b>3. Вања Вулетић</b>	
<i>Музички реализам у написима Петра Коњовића, Милоја Милојевића, Војислава Вучковића и Николе Херцигоње</i>	48
<b>4. Тијана Адамовић (Читаковић)</b>	
<i>Александар Серов и Рихард Вагнер: статус музичке драме у руској критици</i>	66
<b>Личности и институције</b>	84
<b>5. Мина Шуковић</b>	
<i>Музичко стваралаштво Владана Радовановића током педесетих година</i>	85
<b>6. Милош Маринковић</b>	
<i>Београдски гудачки квартет, Српска музичка школа и Велики историјски концерт – три „пројекта” Стевана Стојановића Мокрањца као репрезенти музике, културе и друштва на прелазу векова</i>	101
<b>Жанрови и композиционе стратегије</b>	131
<b>7. Јелисавета Мојсиловић</b>	
<i>Сличности и разлике између световних и духовних композиција Жоскена де Преа – три студије случаја</i>	132
	4

<b>8. Тијана Адамовић (Читаковић)</b>	
<i>Ламент у XVII веку: од Монтевердија до Лилија</i>	143
<b>9. Моника Новаковић</b>	
<i>Менделсонов Сан летње ноћи као парадигма односа према позоришној музици прве половине XIX века</i>	160
<b>10. Радост Галоња Кртинић</b>	
<i>Жанр на маргини опуса? – Пољске пјесме оп. 74 Фредерика Шопена</i>	176
<b>11. Маша Спаић</b>	
<i>Re(tour) Отмених и сентименталних валцера у опусу Мориса Равела</i>	196
<b>12. Милош Браловић</b>	
<i>Љубав и/или „клетоманија” – парафраза у опусу Игора Стравинског</i>	210
<b>13. Ана Ђорђевић</b>	
<i>Улога жанрова популарне музике у концерту Буги Вука Куленовића</i>	225
<b>Музичко-драмски дискурси</b>	237
<b>14. Маша Спаић</b>	
<i>Вербални слој партитурног записа и развој инструменталне „музичке драме” у позним клавирским сонатама и гудачким квартетима Лудвига ван Бетовена</i>	238
<b>15. Милица Ђерић</b>	
<i>Могући утицаји Рихарда Вагнера на лирску драму Вертер Жила Маснеа</i>	256
<b>16. Милица Петровић</b>	
<i>Вердијева визија фузије музике и драме у опери Магбет</i>	273
<b>17. Стефан Савић</b>	
<i>Означавање драматуршких мотива игре, смрти и жртве у Посвећењу пролећа</i>	296

<b>Стилске кореспонденције</b>	320
<b>18. Анастасија Милин</b>	
<i>Утицај италијанског стила XVII века на Бахова дела Вајмарског периода (1708–1717)</i>	321
<b>19. Јелисавета Мојсиловић</b>	
<i>Однос виртуозног и симфонизираниог концерта на примјеру Шопенових и Листових клавирских концерата</i>	337
<b>20. Јана Димитријевић</b>	
<i>Неокласицизам као производ идеологије: симулација позноромантичарског модела на примеру Трећег клавирског концерта Станојла Рајичића</i>	350
<b>У окриљу фантазије</b>	367
<b>21. Милица Петровић</b>	
<i>Флорестан и Еузебијус, имагинарни пријатељи Роберта Шумана, као актери и коаутори његових клавирских дела</i>	368
<b>22. Бојана Радовановић</b>	
<i>Свет детињства као изазов сећању – Дете и чаролије М. Равела</i>	388
<b>23. Јована Аврамовић</b>	
<i>Фантастична игра музичких форми – Sonata quasi una fantasia и/или Fantasia quasi una sonata?</i>	406
<b>24. Предраг Ковачевић</b>	
<i>(Не)скривене стране хумора у опери Дон Ђовани и секстету Музичка шала Волфганга Амадеуса Моцарта</i>	420

## ПРЕДГОВОР

Пред читаоцима је зборник семинарских радова студената музикологије на Факултету музичке уметности у Београду. Радови су писани академске 2012/13. и 2013/14. године, када су изложени на јавним годишњим презентацијама студената Одсека за музикологију. Зборник обухвата двадесет четири рада, који обрађују разноврсне теме из области опште и националне историје музике.

Додатни изазов уредничком тиму био је заједнички рад у условима диктираним пандемијом изазваном вирусом ковид-19, када су прекинути сви контакти лицем у лице или су сведени на минимум. Осим што сведочи о развијеној издавачкој делатности Факултета музичке уметности, захваљујући којој најбољи студентски радови, сада већ традиционално, добијају прилику да буду објављени и доступни широј читалачкој популацији, овај зборник остаје и као потврда да труд, воља и жеља за новим сазнањима опстају и у најтежим и најнеизвеснијим временима.

Уреднички тим је организовао зборник у више целина, узимајући у обзир превасходно критеријум истраживачког приступа. На почетку се налазе: *Нписи о музици, Личности и институције, Жанрови и композиционе стратегије* и *Музичко-драмски дискурси*. Разноврсност истраживачких тема условила је еkleктичну организацију, те се уредницима овог зборника указало више критеријума према којима би се могли категоризовати преостали радови. Према том кључу образована су два завршна поглавља: *Стилске кореспонденције* и *У окриљу фантазије*.

Прву целину – *Нписи о музици* – чине четири рада чији је фокус на писаној речи, рецепцији музичке делатности и појединим стваралачким личностима. Убедљиву пажњу аутора привукле су дискусије о музици вођене у периоду романтизма у круговима западноевропске и руске музике. Дискусије о српској музици, пак, обрађују контроверзно питање музичког реализма.

Друго поглавље – *Личности и институције* – обухвата два рада посвећена особеностима поетика аутентичних стваралачких имена и значајним институцијама. Трећи комплекс тема обрађен је у оквиру целине *Жанрови и композиционе стратегије*, који чини седам текстова. Ауторе су занимала питања односа популарне и уметничке музике, жанрови на маргини опуса, жанрови синонимни за конкретне опусе и синкретички жанрови.

Четврту целину – *Музичко-драмски дискурси* – сачињавају радови који су засновани на истраживању музичко-драмског стваралаштва, али и драматуршких питања у стваралаштву појединих композитора.

Наредни одељак – *Стилске кореспонденције* – обухвата написе у којима су примењени методи компарације, односно уодношавања дела истог жанра одређених стилова у опусима различитих стваралаца, као и преузимање и транспозиција уметничког концепта из поезике једног у стваралачки рад другог аутора.

Шесто поглавље – *У окриљу фантазије* – чине радови аутора заинтересованих за музичка дела у којима је фантазијско начело доминантно као стваралачки принцип и тематска окосница. Ту је и рад који се бави интригантним питањем хумора у музици: лоцирањем и специфичним модалитетима његовог испољавања, као специфичне „форме” фантазије.

Аутори текстова приступају критичкој интерпретацији музичких дела, ситуација, стваралачких личности и говора о музици методолошки доследно и са интердисциплинарне позиције. Успешни радови студената свих година основних студија музикологије указују на то да научно-истраживачки рад представља изузетно развијену праксу бављења музиком на Факултету музичке уметности у Београду. Уређивање овог зборника представљало нам је изузетно задовољство, јер смо добили прилику да представимо јавности мозаик интригантних тема, те читаоце позивамо да одаберу „делић“ мозаика који би могао да употпуни њихове видике о музици.

Студенти уредници 2020/2021. године

\* \* \*

Други уреднички тим који је дошао у додир са овим зборником и ставља тачку на процес обрађивања и коначког објављивања студентских радова насталих деценију раније, обављао је првенствено лекторски и коректорски посао. Тако су, у заједничкој сарадњи, сваки семинарски рад прочитале по три студенткиње. Радове су први уређивали студенти IV године Одсека за музикологију у академској 2020/2021. години – Јована Ђорђевић, Миа Матковић, Ана Мијаиловић, Миона Станимировић и Светлана Стричевић. Затим су их додатно сређивале по две студенткиње IV године истог одсека у академској 2022/2023. години, међу којима су Ђурђина Грујичић, Теодора Илић, Даница Мркић, Ђурђица Петровић и Дајана Прерадовић. Након што би један извршни уредник прегледао рад, други би га поново прочитао и унео додатне сугестије. Другим речима, извршни уредници су деловали у паровима. Овакав начин рада донео је



позитивне резултате, с обзиром на чињеницу да је сваки семинарски рад темељно прегледан чак три пута.

Смислен след радова и њихово груписање, које је реализовао претходни уреднички тим, нисмо имали потребу да мењамо. Један од изазова у настављању овог посла након нечијег делања, настао је у одређеним ситуацијама у којима нисмо били сигурни шта је урадио аутор, а шта претходни едитори. Стога се надамо да ће традиција објављивања студентских радова бити настављена без потешкоћа ове врсте, насталих у непредвиђеним околностима пандемије изазване вирусом ковид-19, која је неминовно утицала на процес рада.

Студенти уредници 2022/2023. године

*Написи о музици*

## МАНОВО ВИЂЕЊЕ ВАГНЕРА КАО ПАРАДИГМЕ XIX ВЕКА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Циљ овог семинарског рада јесте приказивање Мановог поимања Вагнера као „израза” XIX века. Иако је главнина Мановог живота протекла у XX веку, он је по свом образовању, уметничким и интелектуалним склоностима, као и грађанском пореклу, био у бити духовни син претходног столећа. Стога, први део семинарског рада посвећен је приказу Мановог интелектуалног света, као полазне тачке у разматрању пишевог односа према Вагнеру и XIX веку. Обухваћени су друштвено-историјски оквири Мановог живота и дела, духовна атмосфера тога времена, грађанско васпитање и самообразовање писца, као формативни елементи његовог интелектуалног света. У оквиру тога, сагледавани су и они делови филозофије Артура Шопенхауера и Фридриха Ничеа, који су снажно утицали на Манов приступ Вагнеру. Други део рада заснован је на пишевом есеју „Патња и величина Рихарда Вагнера” у ком се сагледава његов однос према појединим аспектима композиторовог лика и дела у контексту немачког романтизма. На тај начин се аргументује теза овог рада, да је Вагнер за Мана представљао парадигму XIX века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Томас Ман, Рихард Вагнер, романтизам.

### Увод

За Томаса Мана (Thomas Mann, 1875–1955) музика је одувек представљала парадигму уметности, дубоку страст и суштински одређивала његово дело, како приповедачко, тако и есејистичко. Колико је тај утицај био снажан, сликовито говори Манов доживљај сопственог романа *Чаробног брега* (*The Magic Mountain*, 1924), као симфоније, дела контрапункта, преплета тема у ком идеје имају улогу музичких мотива.<sup>3</sup> Јунаци његових романа у већини случајева су уметници, односно музичари, па чак и када то нису по професији, они показују велику склоност и страст према музици. Ман је такође сматрао музику и парадигмом романтизма, те стога и не чуди што је током читавог живота посебно дивљење и љубав гајио према композитору Рихарду Вагнеру (Richard Wagner, 1813–1883), чија дела је доживљавао као оваплоћење духа романтике. О томе најбоље сведоче следеће пишеве речи:

---

<sup>1</sup> Контакт: [stefansavic111@gmail.com](mailto:stefansavic111@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 3, рађен под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, академске 2013/2014. године.

<sup>3</sup> Rodney Symington, *Thomas Mann's The Magic Mountain: A Reader's Guide*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, 10.

Strast prema čarobnom delu Vagnera prati moj život od trenutka kad sam ga prvi put zapazio i počeo da ga za sebe osvajam, da ga razumevanjem prožimam. Ne mogu nikada zaboraviti ono za šta mu, dok sam uživao i učio i njemu dugujem zahvalnost, one časove duboke usamljene sreće usred mnoštva pozorišnih posetilaca, časove pune jeze i slasti nerava i intelekta, otkrovenja dirljivih i velikih značajnosti kakve samo ovakva umetnost omogućava.<sup>4</sup>

Ovaj citat potiče iz Manovog prvog eseja posvećenom kompozitoru koji nosi naslov *Patnja i veličina Riharda Vagnera (Leiden und Grosse Richard Wagner)*. Esej je Man napisao 1933. godine, u prelomnom istorijskom trenutku za Немачку, када националсоцијалисти долазе на власт. Тих година Вагнерова музика почиње да бива коришћења у сврхе нацистичке пропаганде и будући велики поклоник композитора, Ман, осетио се позваним да је одбрани од такве злоупотребе. Писац се у наведеном eseју дотакао те, за њега болне, тачке у погледу Вагнерове уметности, али је разматрао и везу композитора са другим ствараоцима XIX века, као и његов однос према уметности и животу. Ман је са дивљењем писао о Вагнеру у овом eseју, али такође и критиковао његов концепт *Gesamkunstwerka*, назвавши га дилетантским. То је наишло на оштру осуду од стране Вагнерових присталица, који су оптужили Мана за омаловажавање композиторовог дела (*Richard Wagner und der "Ring des Nibelungen"*). Други esej, *Rihard Вагнер и Нибелуншки прстен (Der Ring des Nibelungen)*, заправо представља пригодни говор који је Ман одржао на циришком универзитету 1937. године, поводом извођења *Прстена Нибелунга*. У њему се писац бави односом Вагнера према миту, као и музичко-драмском концепцијом и генезом дела. Такође писац у овом eseју још оштрије критикује својатање композиторове уметности од стране нациста. Исцрпним и зналачким описивањем делова из свих Вагнерових музичких драма (од *Холанђанина луталице* до *Парсифала*), цитирањем његових писама и теоријских радова, као и виспреним и расветљујућим тумачењем различитих аспеката Вагнерове личности и стваралаштва, Томас Ман је показао да је његово знање о композитору било изузетно, те не чуди што је његово име готово незаобилазан део књига и зборника о Рихарду Вагнеру.

Циљ овог семинарског рада је да прикаже Маново поимање Вагнера као „израза” XIX века. Иако је главнина Мановог живота протекла у XX веку, он је по свом

---

<sup>4</sup> Tomas Man, Patnja i veličina Riharda Vagnera, u: *Odabrana dela Tomasa Mana. Eseji. Knj. I* (prev. Tomislav Bekić, Boško Petrović i Petar Vujučić), Novi Sad, Matica srpska, 1980, 175.

образовању, уметничким и интелектуалним склоностима, као и грађанском пореклу, био у бити духовни син претходног столећа. Стога је први део семинарског рада посвећен приказу Мановог интелектуалног света, као полазне тачке у разматрању пишевог односа према Вагнеру и XIX веку. Обухваћени су друштвено-историјски оквири Мановог живота и дела, духовна атмосфера тога времена, грађанско васпитање и самообразовање писца, као формативни елементи његовог интелектуалног света. У оквиру тога, сагледавани су и они делови филозофије Артура Шопенхауера (Arthur Schopenhauer, 1788–1860) и Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche, 1844–1900), који су снажно утицали на Манов приступ Вагнеру. Други део рада заснован је на пишевом есеју *Патња и величина Рихарда Вагнера* у ком се сагледава његов однос према појединим аспектима композиторовог лика и дела у контексту немачког романтизма. На тај начин се аргументује теза овог рада, да је Вагнер за Мана представљао парадигму XIX века.

### **Интелектуални свет Томаса Мана**

Живот Томаса Мана обележили су значајни друштвено-историјски догађаји у периоду од 1875. до 1955. године, као и књижевна, уметничка и филозофска стремљења тог времена. Сам писац је свој живот описао врло лепо и језгровито, као:

Ljudski vek čoveka rođenog odmah posle francusko-pruskog rata i kraja drugog francuskog carstva, koji je doživeo nemačku kontinentalnu hegemoniju pod Bizmarkom i procvat britanske imperije pod kraljicom Viktorijom i skoro istovremeno sa njima, intelektualno potkopavanje normi građanskog života u čitavoj Evropi; katastrofu od 1914. godine sa stupanjem Amerike na svetsku političku pozornicu i pad nemačkog carstva; potpunu promenu moralne atmosfere, koju su izazvale četiri krvave godine prvog svetskog rata; rusku revoluciju; dolazak fašizma u Italiji i nacionalsocijalizma u Nemačkoj; hitlerovsku strahotu, savez Istoka i Zapada protiv nje, dobijeni rat i ponovno izgubljeni mir naših dana.<sup>5</sup>

Манов опус носи на себи печат ових кључних историјских дешавања. Његово дело је својеврсна хроника једне изузетне и усковитлане епохе коју, након што је достигла врхунац, почиње да гуши декаденција сопствене величине и да је гура у амбис кризе

---

<sup>5</sup> Boško Petrović, *Književno delo Tomasa Mana*, u: *Tomas Man, Budenbrokovi: propadanje jedne porodice. Knj. I* (prev. Boško Petrović i Pavica Mrazović), Beograd, Prosveta, 1968, 5.

морала и људских вредности, изазвавши тако и њен потоњи нестанак у вихору светских ратова, као и трагично умирање старог, грађанског друштва и крваво рађање новог, модерног света.

Овакав друштвено-историјски оквир у ком је настајало Маново дело, неодвојив је од уметничких узора из којих је он црпео инспирацију за своје стваралаштво. Били су то француски, руски и скандинавски романи из 50-тих и 60-тих година XIX века, Вагнерово позориште, Шопенхауерова филозофија и Ничеова дихотомија аполонијског и дионизијског у уметности. Из овог богатог уметничко-филозофског мозаика, израстао је Манов књижевно-интелектуални свет, који одише духом друге половине XIX века. Сам писац каже, мислећи на себе, да није мала ствар припадати последњој четвртини деветнаестог столећа, позном периоду грађанског раздобља, живети у том свету и удисати тај ваздух. То обезбеђује, према његовом мишљењу, предност у погледу образовања, јер је реч о добу које је изнедрило тип интелектуалца, стасалог на традицији немачког *Bildung*. Придодавши свему томе изразиту уметничку склоност и грађанско васпитање, добија се портрет немачког писца, као „сина” XIX века.<sup>6</sup>

Томас Ман је рођен 1875. године у Либеку, у угледној грађанској породици. Његов отац је био власник познате и старе фирме за трговину житом и извесно време сенатор тог ханзеатског града. Мајка му је потицала из богате немачко-бразилске породице. Тако су се у процесу формирања Манове личности сусретале, преплитале и често бориле најважније особине његових родитеља, суштински различитих у погледу доживљаја света и стварности око себе. Манов отац, као представник грађанског друштва, строгог немачког севера, симболизује свет дужности и одговорности, док мајка, као оличење уметничког, боемског југа, представља свет снова и жудње, љубави и смрти. Мана су красиле све оне грађанске врлине наслеђене од оца, попут реда, дисциплине и минуциозности у раду. Међутим, друга страна очевог васпитања, огледала се у наметнутом обрасцу понашања, проистеклом из крутих грађанских норми немачког друштва тога времена. Тај део његове личности стално је био у колизији с сањалачко-уметничким особинама које је наследио од

---

<sup>6</sup> Исто, 6.

мајке. Манов духовни и интелектуални свет, преточен и у његова најзначајнија дела, израстао је из тог комплексног односа грађанског и уметничког.<sup>7</sup>

Након смрти пишчевог оца, 1891. године, мајка се с децом преселила у Минхен, који је у то време био уметнички и књижевни центар Немачке. Томас Ман је једини остао у Либеку, не би ли завршио за њега омражено школовање. Он, међутим, није успео да матурира, што је био доказ бунта према конвенционалном образовању, а не резултат неимања жеље за новим знањима. Напротив, Ман је од малена испољавао снажно интересовање за књижевност и музику, касније и филозофију, пронашавши тако сопствени пут сазнавања. Ман се 1894. прикључује остатку породице у Минхену и, у жељи да постане новинар, одлучује да похађа наставу на универзитету. Истовремено је самостално проучавао историју, књижевност и уметност. Привремено се запослио у осигуравајућем друштву које је убрзо напустио, јер га посао није занимао. Након тога, придружује се брату Хајнриху у Италији у којој проводи три садржајне године, испуњене читањем дела француске, руске и скандинавске књижевности. На њега је, ипак, најснажније утицала немачка романтика, из чијег се врела напајао знањима и инспирацијом.<sup>8</sup>

Неизбрисив траг у процесу Мановог интелектуалног формирања, оставили су филозофи Артур Шопенхауер и Фридрих Ниче, чија су учења у великој мери утицала на пишчево касније тумачење лика и дела Рихарда Вагнера. Колико су њих тројица били повезани у Мановом схватању живота и уметности, сведоче речи којима их је објединио и описао као: „[...] три звезде вечно сједињених духова, које сијају снажно на немачком небу”.<sup>9</sup>

Мана је Шопенхауерова филозофија привукла још док је био младић, и то превасходно због тога што је била оријентисана ка уметности. Писац је њу сматрао за уметничку филозофију *par excellence*, не толико због лепоте, савршености и јасноће стила, колико због њене суштине: „[...] напете, емоционалне природе која се креће између

---

<sup>7</sup> Herman Kurzke, *Thomas Mann: Life as a Work of Art*, Princeton, Princeton University Press, 2002, 2–16; Oto Bihalji-Merin, *Naturalizam i građanski duh*, u: *Thomas Man, Čarobni breg* (prev. dr Miloš Đoršević i Nikola Polovina), Beograd, Prosveta, 1954, VIII.

<sup>8</sup> Boško Petrović, нав. дело, 7; Herman Kurzke, нав. дело, 2

<sup>9</sup> Paul Bishop, *The intellectual world of Thomas Mann*, u: Ritchie Roberston (ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 23.

нагона и духа, страсти и избављења, укратко динамично-уметничке природе која се не може другачије испољити него ли у уметности”.<sup>10</sup>

Осим уметничке црте, Мана је у Шопенхауеровој филозофији привукла и афирмација песимизма и смрти. Писац схвата да нису узалудне Шопенхауерове речи које смрт карактеришу као надахњујући геније филозофије и чине је неопходним разлогом филозофирања. Велико поглавље у другој књизи студије *Свет као воља и представа*, у ком је Шопенхауер расправљао о смрти и њеном односу према неразорљивости бића, Ман је доживео као нешто најдубље што је овај филозоф икада написао. Шопенхауеров песимизам је за Мана био више од пуког учења – он га је осећао као уметничко расположење, као духовну атмосферу друге половине XIX века у коју спада и музика. Шопенхауерово дело *Свет као воља и представа* Ман је упоредио са симфонијом у четири става, чији трећи став посвећен „објекту уметности”, велича музику, и то на начин на који ниједан други филозоф није чинио. Шопенхауер музици даје врховно место међу уметностима. Она је за њега непосредан израз саме воље и оно метафизичко, ствар по себи. Ман у метафизичком одређењу музике види непосредну душевну везу са Шопенхауеровим виђењем смрти и додаје како је филозоф свакако могао рећи: „Čak teško da bi ljudi i muzicirali bez smrti”.<sup>11</sup> Динамично-уметничка природа Шопенхауерове филозофије, која се креће између нагона и духа, њен песимизам, склоност ка смрти и метафизика музике, значајно су утицали на пишев доживљај Вагнеровог дела.

Осим Шопенхауера, и Ниче је, превасходно књигом *Рођење трагедије из духа музике* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872), обликовао Маново виђење Рихарда Вагнера. Ниче је у овој књизи, служећи се примером уметности грчке трагедије, успоставио дихотомију између *дионизијског* – примитивног излива страсти и *аполонијског* – принципа реда, контроле и форме. Аполон, бог Сунца, отелотворује разум, просвећеност, напредак, рационалну стварност у којој живи цивилизовано друштво засновано на закону, науци, етичком понашању, а Дионис све оно што угрожава

---

<sup>10</sup> Tomas Man, Šopenhauer, u: Boško Petrković (ur.), *Odabrana dela Tomasa Mana. Eseji. Knj. II* (prev. Branimir Živojinović), Novi Sad, Matica srpska, 1980, 7.

<sup>11</sup> Исто, 37.



рационални свет – страст, тамне силе које почивају у дубини човековог бића, једном речју, свет који човеков рацио тежи да сузбије.<sup>12</sup>

У складу с тим виђењем, цивилизација је аполонијска и својим оптимистичним настојањима слави живот, спутава мрачне нагоне и цивилизује их. Дионзијско је, пак, дубоко, елементарно, нагонско, дивље, па и зло. Аполонијска цивилизација је рационална и пријатна, док дионизијско бива романтично, ирационално, па чак и непријатно. Ман сматра да немачку уметност више карактерише дионизијска, елементарна снага. Једном речју, „[...] она је музика, а то значи трагика, опijenost, zadovoljstvo u raspadanju i smrti – Egos, Tristan i Dionis”.<sup>13</sup> У Мановом доживљају *Рођења трагедије из духа музике* створена је слика Вагнера као архи-дионизисте, оваплотиоца музике, те не-аполонијске уметности. Писац указује на Шопенхауера, Ничеа и Вагнера као на немачке романтичаре, који су „[...] uzburkali mračno podzemlje i od volje, varke i bola stvorila velika, relevantna dela”.<sup>14</sup> Тако дионизијско за њега постаје истовремено и романтично – „сан и музика”.<sup>15</sup>

### **Лик и дело Рихарда Вагнера као парадигма XIX века**

Раџенички и велики попут века чији је најпотпунији израз, devetnaestog, стоји ми духовни лик Рихарда Вагнера. Тај лик видим избраздан свим његовим crtama, преоптерећен свим његовим strastima, и ја љубав према Вагнеровом делу, једном од највеличанственијих, проблематичних, најмногострукљих и најфасцинантнијих феномена stvaralačkog sveta, једва могу да разликујем од љубави према том stoleću, чији највећи део испуњава његов живот, тај nemirno-skitalački, namučeni, opsednuti i neshvaćeni живот, који се завршава у blesku svetske slave.<sup>16</sup>

Овом реченицом Ман почиње свој есеј *Патња и величина Рихарда Вагнера*. У њој се у потпуности обелодањује суштина пишчевог односа и према композитору и према веку ком је композитор припадао. Основу тог односа чине наклоност, чак љубав, и поистовећивање Вагнеровог лика и дела с једном епохом. Њима се може придружити

---

<sup>12</sup> Lucy Beckett, Achenbach, Mann and Music, *The Musical Times*, 114/1564, 1973, 579; Rodney Symington, ... нав. дело, 15.

<sup>13</sup> Ridiger Zafranski, *Romantizam: Jedna nemačka afera*, Novi Sad, Adresa, 2011, 238.

<sup>14</sup> Исто.

<sup>15</sup> Исто.

<sup>16</sup> Tomas Man, *Patnja i veličina Riharda Vagnera...*, нав. дело, 164.

пишчево подједнако виђење Вагнера и XIX века као паћеничких и великих. Ту „патњу” века произвеле су бројне противречности, на које се Ман критички осврће. За писца су то, с једне стране релативизам, приврженост разуму и напретку, материјализам и настојање да се монистички разреше загонетке свемира. С друге стране, то су вера у идеје, песимизам, сродност са смрћу и ноћи. Ове противречности манифестовале су се кроз дуализам реалног и иреалног, грађанског и уметничког, аполонијског и дионизијског. „Патња” века се рефлектовала у растрзаности између интелектуалног и чулног, суштински нераздвојних, попут лица и наличија једног доба. „Величина” века се испољила у великим друштвено-историјским догађањима која су га обележили: индустријској и грађанској револуцији, буђењу и уједињењу нација, као и великим научним достигнућима и уметничким делима. Ман сматра да се „величина” ове епохе види и у склоности ка монументалном и грандиозно-масовном, повезаним, ма колико то било чудно, са интересовањем за ситно и минуциозно, за психолошки детаљ. Овакво Маново виђење „величине” века засновано је на Ничеовом доживљају Вагнера као највећег минијатуристе, чија опсежна дела почивају на детаљима – лајтмотивима.<sup>17</sup> У прилог „величини” века, али и самог Вагнера, Ман цитира део Листовог одговора Вагнеру на писмо у ком му је представио план *Прстена Нибелунга*. Лист је упоредио Вагнерову замисао с идејом једног црквеног лица да изгради монументални храм, рекавши:

Prihvataj se posla i ne obazirući se ni na šta radi na svom delu, uz koje se u svakom slučaju može postaviti zahtev kakav je seviljski kapitol postavio arhitekturu pri izgradnji katedrale: „Podignite takav hram da bi buduća pokoljenja morala kazati kako je kapitol, koji je tako nešto preduzeo bio bezuman.” A katedrala ipak stoji.<sup>18</sup>

Ман закључује како је такав и читав XIX век, те не чуди што наводи управо *Прстен Нибелунга* као пример сличне безумности; то дело, „велико” у својој екстензивности и замисли, богатством и дубином свог света идеја и симбола, имплементираних у лајтмотивску мрежу, изражава „патњу” грађанско-уметничке епохе. Имајући на уму „чаробни врт” импресионистичког сликарства у Француској, енглески, француски, руски роман, немачке природне науке и музику, Ман констатује да XIX век уопште није био лош век и да је у њему деловала плејада великана којима је, упркос свим разликама, епоха утиснула заједнички жиг.

<sup>17</sup> Fridrih Niče, *Slučaj Wagner*, (prev. Mirjana Avramović), Beograd, Čigoja, 2005, 21.

<sup>18</sup> Tomas Man, *Patnja...*, нав. дело, 165.

Тако Ман пореди Золин (Émile Zola, 1840–1902) магнум опус о Ругон-Макаровима с Вагнеровим *Прстеном Нибелунга* и уочава, како се у делима оба уметника остварује њихова приврженост ка великим облицима, стваралачка склоност ка грандиозном и масовном. Ипак, оно по чему су ова дела највише сродна, сматра Ман, јесте натурализам, који се у оба остварења „[...] уздиже до симбола и прераста у мит”.<sup>19</sup>

Томас Ман спомиње и Лава Николајевича Толстоја (Лев Николаевич Толстой, 1828–1910) као ствараоца који поседује натуралистичку склоност ка великим облицима. Вагнера и Толстоја, уметнике чији је доживљај уметности био потпуно различит, повезује, према Мановом мишљењу, социјално-етички елемент у њиховим делима. Ман признаје да је за Вагнера уметност била лек против порока друштва, а да је руски писац пред краја живота одбацио као луксуз. Међутим, додаје, да ју је и композитор презирао као луксуз. Вагнер је у уметности видео средство за регенерацију друштва у распадању. Он је био човек катарзе, поборник очишћења, који је путем уметности хтео да ослободи друштво од власти новца и бездушности, чему је по свом социјалном етосу био близак Толстоју.<sup>20</sup>

Следећи великан са којим је Ман упоредио Вагнера, био је Хенрик Ибзен (Henrik Ibsen, 1828–1906). Немачки писац је у Ибзеновим грађанским драмама уочио средства: „[...] дејства заводљивости, најдубљих дражи”<sup>21</sup>, која су му већ била позната из Вагнеровог света звукова. Оно што их такође спаја, јесте сублимација XIX века у њиховим позним делима, која за Мана представљају истински крај велике епохе и стога он каже:

Zar ono što je nosilo naziv *fin de siècle*-a, nije bilo samo veoma žalosna satirska igra malog razdoblja u poređenju sa onim pravim, divljenja dostojnim završnim akordom veka kakvim su prozvučala staračka dela ove dvojice čarobnjaka? Jer oni su obojica bili nordijski čarobnjaci, lukavi, pakosni starci volšebnici, duboko upućeni u sve veštine šapatljivog ubeđivanja jedne onoliko pronicljive, koliko i izoštrene đavolske artistike, veliki u organizaciji delovanja, u negovanju sićušnoga, u svim vidovima ambivalentnosti i stvaranja simbola, u tome celebriranju invencije, toj poetizaciji intelekta – pri tom obojica, kao što i pristoji severnjacima, muzičari, i to ne samo onaj koji je muziku izučio, svesno njom ovladao, jer mu je bila potrebna radi osvajanja sveta, nego i onaj drugi, Ibsen, iako je njegova muzikalnost bila prikriivena, duhovna, tajila se iza reči.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Исто, 166.

<sup>20</sup> Исто, 166–168.

<sup>21</sup> Исто, 168.

<sup>22</sup> Исто, 169.

Сличности, које је Ман уочио између Вагнера и споменутих великана из области књижевности, а које се огледају у тежњи ка натурализму, социјално-етичком елементу уметности и сублимирању епохе у делима, представљају уједно и нека од кључних обележја XIX века. На тај начин Ман у сагледавању Вагнера кроз призму Золе, Толстоја и Ибзена, жели да истакне њихову заједничку припадност том столећу.

Међутим, оно што је можда у највећој мери обележило овај век јесте романтика, не само као стил, већ као и доминантно осећање, начин мишљења у уметности, филозофији и животу. Тиме се она не поистовећује с XIX веком, нити искључује његове претходно наведене особине, него само истиче његову многострукост, која се огледа у разнородним обележјима. Па и сама романтика је сложена у свом значењу, што се нарочито може видети на примеру „немачког романтизма”. Без обзира на наведене сличности Вагнера са поменутих писцима, Томас Ман ипак највећим делом разумева композитора и XIX век у контексту немачког романтизма. Према Роднију Симингтону (Rodney Symington) „немачки романтизам” подразумева нешто другачије и посебно у односу на европски. У немачкој култури могу се разликовати вредности описане термином класицизам и оне које спадају под свод романтизма. У класицизму, чији је најзначајнији представник за Томаса Мана, био Јохан Волфганг Гете (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832), нагласак је био на форми, разуму, хармонији и балансу, позитивном односу према животу, док су мрачни аспекти живота свесно сузбијани и одбацивани. У тежњи ка највишим идеалима, од човека се очекује да одбаци све оно што га може скрајнути с тог пута. Он се одриче наглашених осећања, попут страсти и афеката, јер могу угрозити очекивано цивилизовано понашање.<sup>23</sup>

За немачке романтичаре овакво виђење живота, значи спутавање њихових осећања и гушење уметничког бића. Зато они теже ка универзалности, обухватају свега онога што чини чисто људско. Емоције, снови, подсвесно, натприродно – све то за њих представља саставни део живота, који не може да се игнорише или сузбија. Према њиховом мишљењу, уметност може да буде искрена, само ако приказује целовито људско искуство, заједно с његовом мрачном страном, укључујући и смрт.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Rodney Symington, нав. дело, 17.

<sup>24</sup> Исто.

„Сви смо ми синови романтизма”, поновио је Томас Ман неколико пута, истичући на тај начин велики значај романтике у формирању мисли и речи у свим областима немачке културе још од 1800. године. Ман чак пише, у значајном тренутку немачке историје, непосредно пред долазак националсоцијалиста на власт 1933, како Немци морају да одаберу између Гетеа и Вагнера, свестан велике дилеме која се ставља пред њих, да ли поштовати идеале оличене у делима класичних писаца или прихватити романтичарско виђење живота и уметности, које доноси опојни мирис слободе, тако привлачан, али у исти мах опасан због своје неумерености. Заправо, то је била и пишчева дилема, као одраз изразите уметничке природе, снажно привучене идејама немачког романтизма. Ипак онај интелектуални део његове личности, свестан опасне заводљивости романтизма, својим разумом тежи ка сигурној уздржаности класичних идеала. Тако духовна борба немачке нације постаје и његова лична, унутрашња.<sup>25</sup>

Ман сматра да Вагнера у духовном погледу, правим представником немачког романтизма и XIX века, чине следећа обележја: симбиоза психологије, мита и музике, затим шопенхауеровска филозофија еротике смрти и романтика ноћи, дихотомија грађанског и уметничког, као и спој немства и космополитског. Вагнерово дело комплексним чини прожимање двеју само наизглед неспојивих области, психологије и мита, које према Мановом мишљењу, одражавају XIX век. Раније споменута романтичарска склоност ка сновима, несвесном и потиснутим осећањима, испољава се код Вагнера у употреби лајтмотива као виртуозног система, који музику претвара у средство психолошких алузија, узајамних веза и односа. Музика у спречи с драмским песништвом утемељеним у миту, приказује различита психолошка виђења осећања љубави, као на пример средства искупљења или комплекса везаности за мајку, сексуалне привлачности и страха, доносећи још много магловитих осећања, која се пробијају из дубина несвесног. Тако за Мана Вагнер постаје тумач сложених психолошких стања и антиципатор психоаналитичког учења Зигмунда Фројда (Sigmund Freud, 1856–1939), који је истраживање психе и њених дубина повезао с митским, исконски-човечанским и прекултурним. Ман парафразира Вагнера, који у свом писму Аугусту Рекелу (August Röckel), каже: „Љубав у својој најпотпунијој стварности, могућа је искључиво између мушкарца и жене, док је свака друга љубав изведена само из ових љубави, од њих потиче,

---

<sup>25</sup> Исто.

њих одражава или их уметнички репродукује”.<sup>26</sup> Овакво свођење свих љубави на сексуалну, Ман сматра одразом психоаналитичког размишљања, које можемо наћи и у Шопенхауеревој метафизичкој формули *жаришта воље*, што истински одражава XIX век.<sup>27</sup>

За романтизам су карактеристични елементи фантастичног и бајковитог. Међутим, немачки романтичари су испољили и снажну склоност ка митском. У XIX веку у Немачкој су извођене грчке трагедије и превођена су дела трагичара. На Вагнера је најдубљи утисак оставио Дројзенев (Johann Gustav Droysen) превод Есхилових дела. Ипак, схватајући да она не могу да произведу исти ефекат који су остваривала у античко доба, композитор почиње да гради властиту филозофију мита, која ће постати целокупни стожер његовог размишљања и стваралаштва. Ман у Вагнеровом личном путу ка миту, види његово постепено удаљавање од традиционалног оперског композитора и израстање у револуционара уметности и ствараоца једне врсте драме, рођене из симбиозе мита и музике. За Вагнера је мит био „срце духовности једног народа” и настао је као израз његове потребе да уз помоћ маште, сажме комплексност стварности и њихове садржаје представи у језгровитијем и јаснијем облику. Митске слике чувају успомену на златно време природног стања, пре пада у историју, време најслободнијих осећања, време у ком је човек живео пуним плућима, по својим инстинктима, чисто људски. Иако је Вагнерово схватање мита било посебно, може се рећи да је оно истовремено изражавало и тежње немачких романтичара за слободом и неспутаним осећањима. Наравно, Вагнер је свом делу, чији је основни градивни елемент мит, додао регенеративну улогу у уметности и друштву. Романтичарска тежња ка универзалности и свеобухватности људског бића у миту проналази: „[...] znanje što peva i kazuje početak i kraj sveta, kosmogonijsku filozofiju bajke.”<sup>28</sup>

*Тристан и Изолда* су, према Мановом мишљењу, архиромантично дело, највиши израза болне чулности и страсне чежње, отелотворених у трагичној љубави, која под тајанственим окриљем ноћи, коначно бива остварена у смрти. Управо у снажном

---

<sup>26</sup> *Richard Wagner's Letters to August Roeckel* (transl. Eleanor C. Sellar, with an introductory essay by Houston Stewart Chamberlan), Bristol, J. W. Arrowsmith and London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Company limited, 1897, 83.

<sup>27</sup> Tomas Man, *Patnja...*, нав. дело, 170–172.

<sup>28</sup> Исто, 315; Dragana Jeremić Molnar i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera: „Prsten Nibelunga” i „Parsifal”*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 50–54.

доживљају еротизоване смрти, Томас Ман види повезаност Вагнеровог дела са Шопенхауеровом филозофијом воље. Писац његово дело *Свет као воља и представа* доживљава као обележје животног духа у ком доминирају *eros* и *tanatos*. Еротика смрти, као музичко-мисаони систем на ком почивају *Тристан и Изолда*, рађа се из огромне напетости духа и чулности. Ман због тога сврстава Вагнера међу следбенике Шопенхауерове филозофије, јер еротску мистерију своје музичке драме, ставља под окриље његове метафизике. Стога писац сматра да је Шопенхауер својим еротском концепцијом света на основу „воље”, „нагона”, у којој пол представља жариште воље, пресудно утицао на стварање *Тристана и Изолде* и њихову космогонију чежње. С обзиром на то да се ради о љубавном спеву, а у љубави се воља за животом најјаче потврђује, био је оспораван Шопенхауеров утицај на ово дело. Ман сматра како је негација воље, као морално-интелектуална компонента Шопенхауерове филозофије, била секундарна у овом делу. Писац препознаје Шопенхауеров утицај у еротској карактеристици филозофије воље којом су прожети *Тристан и Изолда*. Управо у тренутку гашења бакље, на почетку другог чина драме, сусрећу се мотиви смрти и чежње, који психолошко-метафизички подвлаче усхићени усклик заљубљених, у коме се открива еротски набој Шопенхауерове филозофије.<sup>29</sup>

Поред еротике смрти, Томас Ман уочава и култ ноћи у *Тристану и Изолди*, који дефинишу то дело као изразито романтично. „Noć је postojbina i carstvo svekolike romantike, njeno otkriće, она је oduvek bila suprotstavljena svetlosti dana, као carstvo senzibiliteta nasuprot razumu”.<sup>30</sup> Та наглашена доминација ноћи, исконска и архиромантичарска, добија своју потврду и пуно остварење у *Тристану и Изолди*.<sup>31</sup>

Ман једну од одлика XIX века – супростављеност грађанског и уметничког – препознаје у Вагнеровој личности. Иако се може учинити да је Вагнерова музика плод уметничког заноса и инспирације, писац закључује како је она стварана свесно, а не само интуитивно, о чему сведочи композиторов предан, студиозан и вишегодишњи стрпљиви рад. Пишчево је мишљења да особине марљивости и педантности, које красе немачки грађански дух, у једном тренутку код Вагнера попримају елементе малограђанштине,

<sup>29</sup> Tomas Man, *Patnja...*, нав. дело, 202–204; Tomas Man, *Šopenhauer...*, нав. дело, 40.

<sup>30</sup> Tomas Man, *Patnja...*, нав. дело, 202–204.

<sup>31</sup> Исто, 204.

оличене у композиторовој потреби да буде окружен луксузом и „штимунгом” декаденције. Ман ипак оправдава ту Вагнерову потребу, тумачећи је као жељу за уређеним, педантним и елегантним окружењем неопходним за креативни рад. У свој тој наклоности према грађанској елеганицији, запажа се композиторова склоност ка претераној раскоши, која губи карактер строге старограђанске умерености, тежећи екстравагантици модерно-буржоаског живота. Сам Вагнер, објашњава Листу у једном писму, да му је све то потребно да би се бацио поново у таласе уметничке фантазије, смирио у свету уобразиље и успео да својим изузетно тешким радом, изнедри непостојећи свет. Тек ушушкан у свилу и атлас доспева у уметнички-пожудно расположење, које му помаже у стварању пранордијске хероике и узвишене симболике природе. Овај парадокс заправо јасно осликава сапостајање уметничко-дионизијског и грађанског у (...) Вагнеровој личности.<sup>32</sup>

Као још једну од карактеристика немачке, али и европске романтике, Ман наводи буђење националне свести која, између осталог, налази своју потврду у уметничкој и културној баштини народа. Та дела, која одишу националним духом, иако значајна и вредна, често могу бити уметнички једнозначна и уско опредељена. У Вагнеровом делу, с обзиром на његову уметнички богату и вишезначну природу, Ман види прожимање немства и космополитског. Писац сматра да 'оно' што је у Вагнеровој уметности довело до рађања драме из духа музике, представља плод најзначајнијих особина немачког духа, кога одликују моћна мисаоност, склоност ка митском и метафизичком, а пре свега дубоко и озбиљно схватање уметности.<sup>33</sup> Иако изразито немачка, она својом величином, значајем и поруком постаје универзална и у њој се препознаје цео свет, закључује Томас Ман. Свој есеј о композитору и XIX веку заокружује следећим речима:

Šarolik i fantastičan, mitski i pesimističan, svet visoke i pozne zapadno-evropske romantike, oličen u delu Riharda Vagnera [...] predstavlja moćan i mnogostruk fenomen nemačkog i zapadnjačkog života, koji će snažno uticati na umetnost i ljudsko saznanje.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Исто, 212–217.

<sup>33</sup> Исто, 226–227.

<sup>34</sup> Исто, 229–232.



## Закључак

Као што се могло видети, Маново виђење Вагнера било је пре свега засновано на темељима пищевог интелектуалног света, као и етосу немачког романтизма. Грађанско устројство, уметнички сензибилитет и филозофски светоназори јесу палета којом „Мајстор са Чаробног брега” слика духовни портрет „Мајстора са Зеленог брега”. Разматрајући круг романтичарских тема и идеја које Томас Ман препознаје у поетици Рихарда Вагнера, уочавамо како композиторова личност и стваралаштво не само да бивају посматрани у контексту духа времена, већ они сами постају парадигма једног великог доба – дугог XIX века.

## ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Beckett, Lucy, Achenbach, Mann and Music, *The Musical Times*, 114/1564, (1973), <http://www.jstor.org/stable/955544>.
- Bihalji-Merin, Oto, Naturalizam i građanski duh, u: Tomas Man, *Čarobni breg* (prev. dr Miloš Đorđević i Nikola Polovina), Beograd, Prosveta, 1954.
- Bishop, Paul, The intellectual world of Thomas Mann, *The Cambridge Companion to Thomas Mann* (ed. Ritchie Roberston), Cambridge, Cambridge Univerisity Press, 2004.
- Kurzke, Herman, *Thomas Mann: Life as a Work of Art*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- Man, Tomas, Patnja i veličina Riharda Vagnera, u: *Odabrana dela Tomasa Mana. Eseji. Knj. I* (prev. Tomislav Bekić, Boško Petrović i Petar Vujučić), Novi Sad, Matica srpska, 1980.
- Man, Tomas, Rihard Vagner i „Nibelunški prsten”, u: *Odabrana dela Tomasa Mana. Eseji. Knj. I* (prev. Tomislav Bekić, Boško Petrović i Petar Vujučić), Novi Sad, Matica srpska, 1980.
- Man, Tomas, Šopenhauer, u: *Odabrana dela Tomasa Mana. Eseji. Knj. II* (prev. Branimir Živojinović), Novi Sad, Matica srpska, 1980.
- Jeremić Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera: „Prsten Nibelunga” i „Parsifal”*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.
- Niče, Fridrih, *Slučaj Vagner* (prev. Mirjana Avramović), Beograd, Čigoja, 2005.

- Petrović, Boško, Književno delo Tomasa Mana, u: Tomas Man, *Budenbrokovi: propadanje jedne porodice. Knj, I* (prev. Boško Petrović i Pavica Mrazović), Beograd, Prosveta, 1968.
- *Richard Wagner's Letters to August Roeckel* (transl. Eleanor C. Sellar, with an introductory essey by Houston Stewart Chamberlan), Bristol, J. W. Arrowsmith and London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Company limited, 1897.
- Symington, Rodney, *Thomas Mann's The Magic Mountain: A Reader's Guide*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Zafranski, Ridiger, *Romantizam: jedna nemačka afera*, Novi Sad, Adresa, 2011.

Stefan Savić

#### *MANN'S VIEW OF WAGNER AS A XIX CENTURY PARADIGM*

**ABSTRACT:** This research paper aims to show Mann's conception of Wagner as an „expression” of the XIX century. Although the majority of Mann's life took place in the XX century, he was essentially the spiritual son of the previous century due to his education, artistic and intellectual inclinations, as well as his civic origin. Therefore, the first part of the paper is dedicated to the presentation of Mann's intellectual world, as a starting point in considering the writer's attitude towards Wagner and the XIX century. The socio-historical frameworks of Mann's life and work, the spiritual atmosphere of that time, the civic education, and self-education of the writer, as formative elements of his intellectual world, are included. Within that, those parts of the philosophy of Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche, which strongly influenced Mann's approach to Wagner were also considered. The second part of the paper is based on the writer's essay „The Suffering and Greatness of Richard Wagner”, which examines his relationship to certain aspects of the composer's character and work in the context of German romanticism. This way, the thesis of this paper is argued, that Wagner represented the paradigm of the XIX century for Mann.

**KEYWORDS:** Thomas Mann, Richard Wagner, Romanticism.

КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА ОПЕРЕ *КОШТАНА* ПЕТРА КОЊОВИЋА – ОД НАПИСА  
КОМПОЗИТОРОВИХ САВРЕМЕНИКА ДО СТУДИЈА НОВЕ МУЗИКОЛОГИЈЕ<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Опера *Коштана* Петра Коњовића (1883–1970) представља дело изузетне вредности за српску музику, иако она не живи на сцени више од пола века. Овај рад се бави „историјом” написа о овој опери: текстовима самог композитора и његових савременика, непосредних критичара опере, а потом и текстовима различитих генерација музиколога који су се према *Коштани* односили као према артефакту српске оперске историје. У складу са различитим написима који су били у фокусу истраживања, овај рад је подељен на два поглавља: у првом поглављу рецепција ове опере представљена је кроз визуру Коњовићевих савременика, београдских и загребачких музичких критичара у време премијера опере, као и кроз интервјуе Коњовића, у којима је говорио о *Коштани* и стваралачком процесу рада на овом делу, чиме је, индиректно, приказан и „дијалог” композитора са критиком. У другом поглављу разматрани су музиколошки текстови, као и различити начини на које се аутори у њима баве овом опером. Другим речима, у првом делу рада је приказан начин на који је Коњовићева *Коштана*, као културни догађај била оцењена и вреднована од својих савременика – музичких критичара, док су у фокусу другог дела текста начини на које је *Коштана* сагледавана у музиколошком дискурсу, као артефакт српске историје музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Коштана*, Петар Коњовић, рецепција опере *Коштана*, написи о музици, српска опера.

## Увод

Опера *Коштана* Петра Коњовића (1883–1970) представља дело изузетне вредности за српску музику, иако она не живи на сцени више од пола века. Овај рад се бави „историјом” написа о овој опери: текстовима самог композитора и његових савременика, непосредних критичара опере, а потом и текстовима различитих генерација музиколога који су се према *Коштани* односили као према артефакту српске оперске историје.

У складу са различитим написима који су били у фокусу нашег истраживања, овај рад је подељен на два поглавља: у првом поглављу рецепција ове опере представљена је кроз визуру Коњовићевих савременика, односно београдских и загребачких музичких критичара у време премијера опере, док су у другом поглављу разматрани музиколошки текстови, као и различити начини на које се аутори у њима баве овом опером. У првом поглављу је написима критичара „супротстављен” и „глас”

<sup>1</sup> Контакт: [anadj91@gmail.com](mailto:anadj91@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Национална историја музике 3, рађен под менторством ванр. проф. др Марије Масникосе, академске 2012/2013. године.

самог композитора, односно навођени су неки његови интервјуи у којима је говорио о *Коштани* и стваралачком процесу рада на овој опери, чиме је, индиректно, приказан и „дијалог” композитора са критиком. Другим речима: у првом делу рада биће приказан начин на који је Коњовићева *Коштана*, као културни догађај била оцењена и вреднована од својих савременика, музичких критичара, док су у фокусу другог дела овог рада начини на које је *Коштана* сагледавана у музиколошком дискурсу, као артефакт српске историје музике.

## ***Коштана* као културни догађај**

### **Прва верзија Коштане**

Опера Коштана је треће оперско остварење композитора Петра Коњовића. Либрето за ову оперу написао је сам Коњовић, као што је чинио за све своје опере. Како је либрета свих својих опера Коњовић базирао на већ постојећим текстовима познатих драмских писаца, тако је и за либрето Коштане, као књижевни предложак искористио веома познату истоимену драму Борисава Боре Станковића (1876–1927), штампану 1902. године.

Премијера опере била је 16. априла 1931. године у Хрватском народном казалишту у Загребу. У опису опере писало је „Опера у 5 слика, према причи Боре Станковића и народној поезији, написао Петар Коњовић.” Оркестром је руководио Крешимир Барановић, а насловну ролу играла је Вера Мисита. Београдска публика *Коштану* је премијерно чула и видела 27. маја исте године, када је опера изведена у Народном позоришту у Београду. Диригент ове премијере био је Иван Брезовшек, док се као Коштана београдској публици представила Бланка Кезер.

Након београдске премијере на адресу композитора стизала су писма пуна утисака и описа премијерног извођења, јер Коњовић није био у могућности да лично присуствује првом извођењу *Коштане* у Народном позоришту. Једно од тих писама било је од диригента опере, Ивана Брезовшека, који поручује Коњовићу „da је Koštana od naših muzičara dobro primljena, od nekih čak i oduševljeno. Naravno oni koji su očekivali, staru Koštanu u samo novom izdanju, oni su se razočarali. I hvala Bogu, da su se razočarali”.<sup>3</sup> Док се Јован Зорко, виолиниста, музички педагог и композиторов пријатељ, у свом писму Коњовићу о премијери *Коштане* фокусирао да дочара квалитет извођача и целокупни доживљај, Исидора Секулић је у свом писму изразила

---

<sup>3</sup> Nadežda Mosusova, „Petar Konjović na sceni beogradske Opere”, *Scena*, 1968, 6, 630.

своја интимна запажања. Она је Коњовићу, након упознавања са *Коштаном* (такође познавала је и Коњовићеву претходну оперу *Кнез од Зете*) „želela reći svoju zahvalnost, svoje priznanje, svoje naročito zadovoljstvo zbog njegovog tihog istrajnog rada retko jasne linije, pravog umetničkog penjanja i sazrevanja, dosezanja do lepota za koje su (...) potrebne mnoge analize, i mnoga slušanja s naporima i voljama otkrivanja”.<sup>4</sup> Она о прелудијуму пред петом сликом пише као о „muzici prvog reda”, док, такође увиђа и проблеме које је Станковићева драма „која је сва у епизодима и спoredним ličnostima” морала задавати Коњовићу при раду на опери.<sup>5</sup>

Музички писци Заграда и Београда хвалили су Коњовићеву замисао представљања истоимене драме Боре Станковића у руху опере, иако њена реализација није у потпуности испунила њихова очекивања. Поједини аутори у својим написима одлазили су дотле да су Коњовићу замерали и сам избор Станковићевог текста, што због поменутих драматуршких недостатака, што због сувише локалних карактеристика. Према напису композитора и музичког критичара Луја Шафранека Кавића (1882–1940) избор ове приче „није био најсрећнији, јер далеко претежни део јужних словена ову строго сеvdalinsku, vranjanski lokalnu оперу неће моћи оsetити као своју”,<sup>6</sup> док је према напису Златка Гргошевића (1900–1978), хрватског композитора и музичког писца, у загребачком часопису *Књижевник* управо популарност приче главни недостатак опере.<sup>7</sup> Петар Крстић (1877–1957), композитор и музички критичар београдског дневника *Правда*, избор књижевног текста за оперски либрето поставља у шири, друштвени оквир коментаром о непостојању правих либретиста, али Коњовићу, у вези са текстом *Коштани*, највише замера изостављање Миткетове приче о Рецеповици, јер је, по његовом мишљењу, то једно од најлепших лирских места.<sup>8</sup>

У „Разговорима о Коштани” које чине четири Коњовићева интервјуа (из 1932, 1935 и два из 1940. године) издата заједно у његовој *Књизи о музици*, композитор, између осталог, говори и о својим плановима у вези са Станковићевим текстом и идејама за његову надградњу. Коњовића је привукао драмски текст тиме што се он „unutraшње слива са народним, dakle општим našим lirским izrazom”, док је, „kao драмски мотив Stanković upotrebio odnos, vrlo rafinovan i pun latentne dramatike, što ga наш човек, и

---

<sup>4</sup> Исто, 631.

<sup>5</sup> Исто, 632.

<sup>6</sup> Lujo Šafranek Kavić, *Obzor*, 20.04.1931, 10.

<sup>7</sup> Zlatko Grgošević, *Književnik*, 1931, 6, 261.

<sup>8</sup> Petar Krstić, *Pravda*, 29.5.1931, 8.

trenucima zatalasane emocije, ima prema tom lirskom elementu koji nosi u sebi.”<sup>9</sup> Taj лирски елемент у драми једним делом се односи на песме које лик Коштане пева. Везано за то Коњовић пише о „nesrazmeri i nesređenosti pevanog i govornog teksta kod Stankovića”, чиме сам „pojam 'pesme' gubi svoj simbolični tragični smisao” и тако Станковићеву *Коштану* „najčešće spušta na nivo banalnog komada s pevanjem”.<sup>10</sup> Аутор наводи да је „у почетку пред собом имао главни циљ да идеју *Коштане* као и Станковићев текст (...) дигне на виши музички план који обезбеђује једнствен уметнички израз симфонијским карактером музичко-драмског стила”.<sup>11</sup> Сматра да је у томе успео „prvenstveno zato što je realističkom музичком декламацијом тексту сачувао сву музичку пластику као ванредно важан удео у драмској архитектоници овог сиџеа”.<sup>12</sup> Грађењем опере на речитативном принципу музичке декламације Коњовић је затворене форме у структури опере свео само на песме које ликови певају. Тако постављена, ова опера има форму музичке драме.

Фолклорне мотиве коришћене у опери Коњовић не налази само у музици, већ каже да „они представљају основно тканје Станковићевог текста у коме су толико битне карактеристике онга што је типично наше, јужњајски, расно, али да они садрже и ознаке опште људскости и свелјудскости”.<sup>13</sup> У наше, „slavenske i orijentalne motive” Коњовић сврстава „patrijarhalni život sredine, vrlo problematičnu 'vlast', grubu i nemilosrdnu, gde se sve može ostaviti radi obesti i strasti”,<sup>14</sup> док су „žed za životom, žaljenjem za mladošću” мотиви који „daju mogućnost shvatanja ovog teksta van lokalnog kolorita.”<sup>15</sup> Управо зато, у интервјуу на прашком радију, 1935. године, пред прашку премијеру, као „dokaz da je balkanski južnoslovenski folklor sposoban da daje ne samo egzotiku nego i snažne i karakteristične elemente čistom музичком, општим уметничким shvatanjima pristupačnom izrazu” Коњовић наводи „svoju *Коштану*”.<sup>16</sup>

Музичари који су у време премијере *Коштане*, 1931. године, били на местима музичких критичара и извештача у београдским и загребачким новинама, и писали критике и текстове о овој опери и њеним премијерним извођењима, слажу се око значаја који она има и који ће имати за нашу националну музику. Али, исто тако,

<sup>9</sup> „Kompozitor Konjović o 'Koštani'”, *Politika*, 27.05.1940, 10.

<sup>10</sup> Petar Konjović, „Razgovori o Koštani”, *Knjiga o muzici*, Novi Sad, Matica Srpska, 1947, 111.

<sup>11</sup> „Kompozitor Konjović o 'Koštani'”, нав. дело, 10.

<sup>12</sup> Исто.

<sup>13</sup> Petar Konjović, „Razgovori o Koštani”, 106.

<sup>14</sup> Исто.

<sup>15</sup> Исто.

<sup>16</sup> Исто, 109.

налазе и поједине недостатке, што у партитури, што у реализацији, и сваки од њих наводи своје решење проблема који су се очито појавили, а којима ће се и сам Коњовић касније позабавити.

Оно што су сви критичари замерали *Коштани*, у већој или мањој мери, јесте пасивност, успореност драмске радње која се не одвија на спољашњем нивоу акције већ на унутрашњој равни самих ликова и коју „једино оживљавају сџгански пlesови.”<sup>17</sup> Поред тога, велика замерка односи се и на непостојање главног лика као стуба радње, као окоснице драмског тока. Ово су, иначе, и главни недостаци и замерке *Коштани* Боре Станковића, што упућује на композиторову приврженост оригиналном тексту.

Потиснутост Коштаниног лика најјасније је описао Петар Крстић. У свом чланку у београдској *Правди* он пише да је „Коштана, као једини лик који пева (paradoksalно мање у опери него у драми), samим текстом драме толико потиснута у pozadinu да слушалац и глeдалац не shvataју чиме она ceo тај svet очарава”.<sup>18</sup> Слично запажање имао је и Лујо Шафранек Кавић који је сматрао да се Коштанин лик не разликује довољно од осталих јер „svi likovi певају, као што у опери морају” те се стога „*Koštana* морала komponovati као melodrama у којој makar stilizovana govorna реч очито kontrastira са реваном pesmom”. Он предлаже „da се опера preradi у operско-melodramску aktovku, у којој се певаће само pesme а sve остало уз grundiranje оркестра govoriti; оркестар би имао samostalну реч у plesovima и crtанју uгодјаја”.<sup>19</sup>

Следећа крупна замерка првој верзији коју критичари износе јесте третман текста принципом мелодијске декламације. Према њиховом мишљењу, мелодијска декламација условила је недостатак мелодије у певачким партијама и, према написима појединих аутора, Коњовићу није у потпуности успела намера речитативног грађења певачких линија на основу музичких фlosкула самих речи. Коста Манојловић (1890–1949), композитор на позицији музичког критичара у дневнику *Време*, пише о фрагментарним певачким деоницама подређеним говору, које немају одговарајућу, допуњујућу ширу мелодијску линију у оркестру, док Петар Крстић такође пише о „neprekidном музичко-deklamatorsком stilу solo партија који умара”, али он налази да ипак постоји ослонац у оркестру „dok на scenи vlada siromaštvo мелодије” која је додељена само лику Коштане и хору. Крстић Коњовићу замера недостатак мелодијске линије у соло партијама других ликова и поставља питање о Хаџи Томином и

---

<sup>17</sup> Лујо Шафранек Кавић, нав. дело.

<sup>18</sup> Петар Крстић, нав. дело.

<sup>19</sup> Лујо Шафранек Кавић, нав. дело.

Миткетовом монологу, који су „mogli biti dati kao balade (naročito pesma o mladoj buli)”. Такође, налази пукотину у Коњовићевом покушају преношења живе речи у музику, а она се десила при акцентуацији речи на неким местима, што „није uvek srećno pogođeno – naglasak nije uvek pravilan”, као и у неким „rečenicama često prekinutim muzikom”.<sup>20</sup>

Примећени су и одређени композиционо-технички недостаци, као што је недовољно искоришћен оркестар, нарочито у играма које је, према мишљењу Милоја Милојевића (1884–1946) у чланку изашлом у *Српском књижевном гласнику* „valjalo više simfonijski obraditi, jer su, naročito zbog svojih ritmova, vrlo sugestivne, ali orkestarski nedovoljno iskorišćene”.<sup>21</sup> Са овом констатацијом се слаже и Коста Манојловић додајући да „Konjović nije nigde, pa ni u igrama baletskog značaja, uspeo da orkestar digne na nivo najviše simfonijske muzike”.<sup>22</sup> Милојевић наводи и свој занимљиви утисак о „boji zvukova kojom se kompozitor služio da podvuče dramske događaje na sceni, više no harmonskim elementima.” Такође, чини му се да „ponegde boja nije pogođena, ili da nije dovoljno poentirana”, притом истичући прву и трећу слику.<sup>23</sup> Везано за то је и запажање истог аутора у чланку у *Политици*, у ком, између осталог, композитору замера „prozirno-impresionistički način tretiranja teških duševnih stanja” на неким местима (монолог мајке у првој слици, као и Хаџи Томин монолог у трећој).<sup>24</sup>

У вези са стилским опредељењем при приказивању народног амбијента у опери, наилази се на различита мишљења критике, што произилази из различитих начина разумевања онога што је Коњовић желео да представи. У непотписаном чланку у *Музичком гласнику* изнето је мишљење да је:

*Koštana* zahtevala čisto rasni muzički izraz i pružala prilike Konjoviću da definitivno uđe u oblast jednog prečišćenog nacionalizma. Međutim, on je ostao u okvirima svog stila i nije uspeo da *Koštana* u stilskom pogledu da puno jedinstvo. Nije našao pravi izraz da sevdah i žal za mladošću muzički ostvari moderno koncipovanim ekspresionizmom, u kome nacionalni elementi čine vrlo živ i živopisan često dekorativni kontrast.<sup>25</sup>

Сличног мишљења је и Златко Гргошевић који је, пишући о „оркестрацији којој недостaje žara, opojnosti i naročitog kolorita”, метафорично додао „Vranje na sceni, a Prag,

<sup>20</sup> Petar Krstić, нав. дело.

<sup>21</sup> Miloje Milojević, „Koštana”, *Muzičke studije i članci*, Beograd, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1933, 77 (članak je originalno štampan u *Srpskom književnom glasniku*, 1931, 33/4, 302–307).

<sup>22</sup> Kosta Manojlović, нав. дело.

<sup>23</sup> Miloje Milojević, „Koštana”, нав. дело, 76.

<sup>24</sup> Miloje Milojević, *Politika*, 29.05.1931, 7.

<sup>25</sup> *Muzički glasnik*, maj-jun 1931, 160.



Pariz i Petrograd u orkestru”.<sup>26</sup> Међутим, Виктор Новак, загребачки дописник дневног листа *Време*, у свом чланку о загребачкој премијери, управо истиче да је Врање:

iskrenošću i toplinom najsnažnijih emotivnih izraza svog melosa, bujne i raskošne poliritmičnosti, osećajnog i temperamentalnog duboko sentimentalnog u žalbi za mladošću i ljubavnom sevdalisanju, a plamenog i obesnog uz igru i svirku cigansku, u g. Konjovićevoj *Koštani* dobilo jedan veličanstveni tonski spomenik, dostojan slave svetskih umetnika.<sup>27</sup>

У свом чланку посвећеном *Коштани*, Милоје Милојевић се проблемом фолклорних елемената бави кроз приказ севдаха у овој опери. Он види Коњовића као пионира у уздицању севдаха и севдалинки на један виши, уметнички ниво. Наиме, Милојевић сматра да је „љубав, севадх, станје које се мора изражавати нечим што је узвишеније од naturalističkog крика и површне sentimentalnosti”, и, у *Коштани*, Коњовић је постигао „visoki artizam nacionalnog (sevdalijskog) tona (...) i njime definitivno ubio површно, primitivističko sevdalisanje naših quasi-nacionalističkih музичких трудбеника у области композиције”.<sup>28</sup>

Ипак, и поред побројаних замерки и недостатака које примећују у опери *Коштана*, поменути критичари углавном се слажу око констатација везаних за развој Коњовићевог стила. Поједини од ових аутора (попут Милоја Милојевића) прате Коњовићев композиторски развој и уочавају промене у његовом начину писања, до којих временом долази. Тако, овај аутор примећује да је у *Коштани* „orkestar гиркџија и звуку и склопу по до сада код Конјовића”, описујући га као „zvучне оргије које својом слободом, али и драмском оправданошћу задивљују”.<sup>29</sup> Једини сегмент опере о којем сви аутори говоре у суперлативу јесте управо оркестарски, прелудијум пред пету слику, *Кестенова гора*. То се у свим критикама наводи као најуспелији део опере.

Не постоје ауторове белешке и запажања настала након премијере прве верзије, али из неких каснијих написа може се извести закључак о Коњовићевом незадовољству првом верзијом, јер према његовим речима, „он менја само оне композиције које сматра недовршеним и које га увек изнова интересују (...) све dotle dok nije uveren da je delo dobilo onu jasnoću kakvu uporno traži ideja i osnova iz koje je poteklo”. Након прве верзије уследиле су још две верзије *Коштане*.

<sup>26</sup> Zlatko Grgošević, нав. дело.

<sup>27</sup> Viktor Novak, *Vreme*, 19.04.1931, 6.

<sup>28</sup> Miloje Milojević, „Koštana”, нав. дело, 78.

<sup>29</sup> Исто, 76.

### Остале верзије Коштане сагледане оком музичке критике

Годину дана уочи почетка Другог светског рата у Југославији, опера *Коштана* Петра Коњовића је имала ‘другу премијеру’ у Београду.<sup>30</sup> Незадовољан првом верзијом свога дела, Коњовић мења, додаје, али и скраћује поједине делове опере, што га води до комплетне ревизије паритутуре из које настаје нова, друга верзија опере која је изведена у београдском Народном позоришту 29. маја 1940. године. Представљена је као опера у шест слика, односно у три чина. За диригентским пултом био је Ловро Матачић, док је насловна рола била поверена Злати Ђунђенац. Композитор је, потом, ово дело прерађивао до 1946. године, када је клавијирски извод штампан као трећа, финална верзија *Коштане*. Та верзија имала је премијеру у Хрватском народном казалишту у Загребу 4. априла 1948. године, док је у Београду изведена тек 23. маја 1950, а потом обновљена 19. октобра 1959. године.

Последње извођење Коњовићеве *Коштане* догодило се 1960. године, односно у сезони 1959/1960. Народног позоришта у Београду. У овој сезони два пута је извођен само други чин ове опере, и друго његово самостално извођење 26. јуна 1960. године је уједно и њено последње извођење на сцени београдског Народног позоришта. Последње извођење опере у целости било је 29. истог месеца. Иако *Коштана* није дуго остајала на репертоарима позоришта,<sup>31</sup> њена вредност и место у историји српске опере је препознато од стране управе Народног позоришта, јер је управо ово дело било једно од изабраних репрезентативних примера којима се београдска Опера у свом ‘златном’ периоду представила Европи и свету. Тако је *Коштана* своје последње живо извођење имала на гостовању београдске Оперe у Варшави, 5. септембра 1960. године.<sup>32</sup>

Како не постоје директни подаци о променама у трећој верзији у односу на другу (какви постоје у вези са првом и другом), све критике, текстове и новинске написе посвећене трећој верзији биће у овом раду разматране у односу на прву верзију.

Мање дораде на опери настале су још за чешку премијеру 1932. године у Брну, док је за прашку премијеру 1935. године, Коњовић урадио и прву од већих промена –

---

<sup>30</sup> Иако је то, у овом случају можда исправно рећи, имајући у виду промене које су се десиле од премијере 1931, Београдска штампа је сваку следећу обнову *Коштане* (1950. и 1959. године) називала премијером, вероватно зато што *Коштана* никад није постала репертоарска опера, а и свака обнова имала је другу поставку.

<sup>31</sup> Прва верзија је највише извођена (од 1931. до 1937. године – 30 пута); друга верзија – од 1940. до 1941. изведена је шест пута; трећа верзија – од 1950. до 1953. извођена је 13 пута; последња обнова – од 1959. до 1960. изведена је осам пута.

<sup>32</sup> Постоји могућност да се последња обнова ове опере, у октобру 1959, десила управо са намером да се годину дана касније она представи иностраној публици на планираној великој турнеји.

прва и друга слика су повезане симфонијским интерлудијумом *Собина*. У комплетну прераду целе партитуре Коњовић се упустио 1939. године и као резултат тог рада *Коштана* је београдској публици поново премијерно изведена годину дана касније. Према речима композитора, радикалних промена које је претрпела оригинална партитура можда не би ни било да, при припреми поставке ове опере у Чешкој, Коњовић није сарађивао са Здењеком Халабалом (Zdeněk Chalabala, 1899–1962), „izvrsnim muzičarem, dirigentom i dramaturgom, као и Јанаčekовим (Leoš Janáček) учеником”,<sup>33</sup> који је дириговао премијерним извођењима *Коштана* у Брну, као и у *Народном дивадлу* (Národní divadlo) у Прагу. Након ревизије музике и текста опере, партитура је, по Коњовићевом мишљењу добила „potpuno jedinstvo u ideji i izrazu”.<sup>34</sup> Према речима аутора постоји доста скраћења, али и нових делова, као и промена у распореду појединих сцена. Један од недостатака Станковићевог текста, који је „наследила” и прва верзија Коњовићеве опере јесте успореност радње на коју су критичари упућивали. У новој, прерађеној верзији Коњовић мења неколико сцена да би добио на драмском динамизму. Најјучљивија измена јесте измештање *Велике чочечке игре* са почетка четврте на крај друге слике. Велика балетска сцена сада је преплетена драмским дијалозима (који су делимично *парландо* дати), тако да се кроз њу развија и завршава жива драматска радња ове слике.<sup>35</sup> Она је сада важно средство у убрзавању и јачању драмског заплета. Динамичност прве слике интензивирана је тако што је Хаџи Томин монолог замењен дијалогом протагонисте са тројицом грађана који „dele uzbuđenje što ga izaziva raspojasana mladež” из којег се издваја монолог Хаџи Томе. Трећа слика је, у прерађеној верзији, осмишљена као двострука, симултана сцена. Радња је смештена у Хаџи Томиној кући и на сцени су приказана дешавања у две собе: већој, доминантној, у којој су весели чочечи и Цигани које је Тома довео са собом, и мањој, у којој је Томина породица, која „proživljava dramske časove bola i straha, sve dok Kata, Tomina žena, ne izađe na scenu da se sukobi sa Cigankom i tim i porodični sukob dovede do vrhunca.”<sup>36</sup>

Највећа промена коју је донела верзија *Коштана* из 1940. године, јесте потпуно нова слика, која је уметнута између треће и пете. Ова, сада четврта слика, у потпуности је дело Петра Коњовића, то јест, она не постоји у оригиналној драми Боре Станковића.

<sup>33</sup> Petar Konjović, нав. дело, 116.

<sup>34</sup> „Kompozitor Konjović o *Koštani*“, нав. дело.

<sup>35</sup> Petar Konjović, нав. дело, 113.

<sup>36</sup> Исто, 114.

Коњовић је њен и књижевни и музички аутор, иако је био инспирисан народном поезијом и Станковићевим романом *Нечиста крв* (1910). Садржина ове слике је у потпуности посвећена развоју „razgovor između nje i onoga podsvesnog i neizrecivog”<sup>37</sup> који доводи до потпуног психолошког прелома њеног лика. Након ове интервенције опера је добила „centralnu tačku, odnosno centralni stub na kome će se i oko koga će da se drži i razvija sudbina glavnog lica.”<sup>38</sup>

Уношење ове слике имало је утицаја и на наставак музичко-драмског тока у петој слици. Њена драмска концепција је морала бити промењена јер, након Коштаниног унутрашњег душевног прелома, њена песма, њен покрет, као и њени поступци имају другачију конотацију. Тако промењена пета слика, у којој је велика Миткетова сцена драмски концизнија, доприноси повећању трагичности расплета и Коштанином краху у шестој, последњој слици.<sup>39</sup>

Поред промена које су везане за драматуршку кохерентност приче, Коњовић је радио и на оркестрацији и инструментацији као и на третману солистичких партија ликова. Он остаје веран музичкој декламацији. Од оркестарских промена најприметнији је додатак симфонијског интерлудијума *Собина* који повезује прву и другу слику, и који је био непознат београдској публици до тада, иако га је Коњовић партитури додао још за прашку премијеру. Према композиторовим речима, овај интерлудијум је изграђен на мотивима прве и друге слике и служи да „prikaže raspoloženje kojim je završena prva, a koje će postići gradaciju u drugoj slici”.<sup>40</sup>

О представи Коштаниног лика у уметнутој, четвртој слици, критичари наводе своја врло субјективна, стога врло различита запажања. Петар Бингулац (1897–1990) је у овој слици види као „junaka drame, koji shvata svoj položaj i tako menja naš pogled na petu sliku u kojoj mi Koštaninu pesmu drugačije slušamo nego do sada, sva pažnja je usredsređena na nju; ona je bila žrtva, sad je osvjetnik, od dobre postaje zla, ona je prezrena Ciganka, iako gorda”.<sup>41</sup> Миленко Живковић (1901–1964), композитор и музички критичар дневника *Време*, наводи да „nekog stvarnijeg opravdanja i oslonca za ovu sliku Konjović nije imao u Stankovićevom tekstu, zatim i moralna kriza kako je ovde prikazana, ne

---

<sup>37</sup> Исто.

<sup>38</sup> „Kompozitor Konjović o ‘Koštani’”, нав. дело.

<sup>39</sup> Petar Konjović, *Knjiga o muzici*, 114.

<sup>40</sup> Исто, 113.

<sup>41</sup> Petar Bingulac, *Muzika*, 1949, 2, 63.

odgovara ubedljivo psihološkom tipu primitivne Ciganke”.<sup>42</sup> На том трагу Јосип Кулунџић, редитељ прве и четврте београдске поставке, повлачи паралелу између Коштане и Софке, јунакиње *Нечисте крви*. Он наводи да је Коњовић дошао на идеју да потражи сродство Коштане са Софком „anticipirajući Koštanin odnos prema Hasanu i identificirajući stav Hadži Tome sa onim Sofkinog slugе”.<sup>43</sup> Тако он Софку и Коштану назива „rođakama po zloj krvi”, јер „u onom zlokrvom Vranju ista atmosfera prožima i udaljene duše”.<sup>44</sup> Стана Ђурић Клајн, музиколог и музички критичар *Политике*, наводи да је „Koštana u drugim slikama tumač lirskih, većinom nostalgičnih narodnih pesama, dotle u ovoj slici ona progovara dramski, originalnim jezikom njenog i književnog i muzičkog autora – Petra Konjovića.”<sup>45</sup>

Што се тиче осталих промена и додатака другој верзији, мишљења су подељена. У вези са интерлудијумом *Собина* између прве и друге слике, Милоје Милојевић „ne nalazi opravdanje za taj simfonijski umetak, jer on nema ni izbliza snagu i narav *Kestenove gore*”<sup>46</sup> иако Драгутин Чолић (1907–1987), композитор и музички критичар *Борбе*, у њему, као и у *Кестеновој гори* види „bogatstvo orkestarskog kolorita”.<sup>47</sup> У препађеној *Великој чочечкој игри* Петар Бингулац види нагомилавање средстава јер уз „balet koji je uz muziku orkestra i hora tako ubedljiv, jer cigani uz igru i pevaju, ima i cela jedna radnja pored i ona nije prikazana pevanjem već je u pitanju običan govor.”<sup>48</sup> Њему, такође смета и двострука сцена на почетку треће слике јер „muzička drama kojoj je stalo do istine ne može tako da postupi jer slušalac ne može da čuje i shvata više različitih tekstova u isto vreme.”<sup>49</sup>

Мелодијска декламација текста, један од најкритикованијих аспеката прве верзије, повлачи се и у критикама наредних верзија, овога пута у позитивном контексту. Миленко Живковић наводи Хаџи Томину песму о младој були и Хаџикину клетву као најуспелија места „dramskog rečitativa koji je izrađen po uzoru na Jančekovu ‘govornu melodiju’”,<sup>50</sup> док Милоје Милојевић примећује да је „muzička dikcija ројаčана u

---

<sup>42</sup> Milenko Živković, *Vreme*, 31.05.1940, 7.

<sup>43</sup> Josip Kulundžić, „Konjović i pozorište”, *Zvuk*, 1963, 58, 356.

<sup>44</sup> Исто.

<sup>45</sup> Stana Đurić Klajn, *Politika*, 25.05.1950, 5.

<sup>46</sup> Miloje Milojević, *Politika*, 31.05.1940, 11.

<sup>47</sup> Dragutin Čolić, *Borba*, 20.10.1959, 9.

<sup>48</sup> Petar Bingulac, nav. delo, 60.

<sup>49</sup> Исто.

<sup>50</sup> Milenko Živković, nav. дело.

Koštaninoj ulozi, ali i u ostalim ulogama.”<sup>51</sup> Ипак, са њима се не слаже Никола Херцигоња (1911–2000) који сматра да „ritam i intonacija govornih reči čine da muzičke misli često deluju konstruisano i ne tako sugestivno.”<sup>52</sup>

Миленко Живковић истакао је стилску повезаност Борине драме и Коњовићеве музике, оцењујући *Коштана* као „muzičko-scensko delo domaćeg nacionalnog pravca koje ima najviše stilskog jedinstva.”<sup>53</sup> Он уочава да Коњовић, полазећи од Мокрањчевих стилских и техничких решења, која допуњује новим и прикладнијим хармонским обртима, психолошки продубљује језгро народне мелодије, и за Живковића је тај спој два непомирљива правца прави романтичарски потез.<sup>54</sup> Међутим, Никола Херцигоња се не слаже са, како наводи, „impresionističkim i ekspresionističkim izražajnim sredstvima u građenju muzičkog govora” јер они противрече „Koštaninom ambijentu i muzici koju on mora da da.”<sup>55</sup>

Музички писци, Коњовићеве савременици, у својим написима оправдавају Коњовићеве промене и углавном се слажу са већином измена. Штавише, наводи се како је, према логичности драмског тока и представљању главног лика, ‘нова’ Коњовићева *Коштана*, превазишла Борину.

### ***Коштана* као део културне историје**

Како Коњовићева *Коштана* након 1960. године више никада није обновљана и како није било нових поставки,<sup>56</sup> иако је било интересовања,<sup>57</sup> ова опера се углавном помињала само у биографским текстовима о Коњовићу, у којима је *Коштана* углавном истицана као најзначајнији део композиторовог опуса. Иако се о овој опери говори само у суперлативима чиме се наглашава њен оправдани историјски значај, овакве тезе углавном нису поткрепљене детаљнијом аргументацијом.

<sup>51</sup> Miloje Milojević, *Politika*, 31.05.1940, 11.

<sup>52</sup> Nikola Hercigonja, „Konjovićeva ‘Koštana’”, *Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1950, 8.

<sup>53</sup> Milenko Živković, нав. дело.

<sup>54</sup> Исто.

<sup>55</sup> Nikola Hercigonja, нав. дело.

<sup>56</sup> Музичка продукција Радио-телевизије Београд направила је студијски видео снимак опере *Коштана* 1983. године, али ова поставка је прошла незапажано од стране стручне критике. Режија је поверена Славољубу Стефановићу Равасију. Хором и оркестром Радио-телевизије Београд дириговао је Младен Јагушт, а ролу Коштане изнела је Гордана Јефтовић Минов, <https://www.youtube.com/watch?v=7MDXdQoH4Zs>, приступљено 16.11.2017. у 17:00.

<sup>57</sup> Према Живојину Здравковићу постојао је план да се опера поново обнови крајем шездесетих година двадесетог века, али је од композитора тражено да изврши нека скраћења, са чиме се он није сложио и до поновне премијере није дошло.

Први југословенски музиколошки написи који се окрећу проблемском разматрању ове опере су текстови Надежде Мосусове, најпре у часопису *Arti musices*,<sup>58</sup> а касније и у *Teatronu*.<sup>59</sup> У чланку у новосадском часопису *Scena*,<sup>60</sup> који се бави Коњовићевим операма изведеним на београдској позорници, иста ауторка, између осталог пише и о *Koштани*. Последњи чланак Мосусове је штампан у часопису *Muzikologija*,<sup>61</sup> у којем је она, дајући комплетну кореспонденцију између Петра Коњовића и Здењека Халабале, представила готово цео стваралачки процес настанка друге верзије *Koштане*.

Поред чланака ове ауторке постоји и студија руске музиколошкиње Елене Гордине о Коњовићевој *Koштани*. Одломак из те студије штампан је у часопису *Pro musica*, у једном од бројева који је био посвећен Коњовићу.<sup>62</sup> О *Koштани* је писала и Марија Бергамо у оквиру своје студије о елементима експресионистичке оријентације у српској музици<sup>63</sup>, док је о могућим циганским утицајима писала чешка музиколошкиња Јармила Дубравова (Jarmila Doubravová).<sup>64</sup> Последњи текст који се бави овом опером јесте студија Иване Илић, уједно и једини текст који се бави проблематиком Коњовићеве *Koштане*, а који припада корпусу нове музикологије.<sup>65</sup> Међутим, Ивана Илић се у свом раду не фокусира само на ову оперу, већ је Коштанин 'глас' само један од примера кроз који ауторка разматра приказ жене (односно женског рода) на оперској сцени.

Због временске дистанце која постоји између последњег сценског извођења опере и датума настајања првих написа о *Koштани* као примера за историју српске музике, може се извести закључак да су сва тумачења и схватања Коњовићеве опере која су аутори тада износили, базирана искључиво на њиховом проучавању партитуре опере. Приступ опери којим се воде ове ауторке је историјско-аналитички, јер, већ само неколико година након последње представе (први текст Мосусове је из 1968.), они опери прилазе као формираном, заокруженом делу, као познатом и признатом делу из опуса оствареног композитора. Све поменуте студије о *Koштани* (изузев текста

<sup>58</sup> Nadežda Mosusova, „O Koštani”, *Arti musices*, 1971, 2.

<sup>59</sup> Nadežda Mosusova, „Koštana u operi”, *Teatron*, 1976, 7.

<sup>60</sup> Nadežda Mosusova, „Petar Konjović na sceni beogradske Opere”, *Scena*, 1968, 6.

<sup>61</sup> Nadežda Mosusova, „Korespodencija između Petra Konjovića (1883-1970) i Zdenjeka Halabale (1899-1962)”, *Muzikologija*, 2002, 2.

<sup>62</sup> Elena Gordina, „Koštana”, *Pro musica*, 1968, 37.

<sup>63</sup> Marija Bergamo, *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine*, Beograd, SANU, 1980.

<sup>64</sup> Jarmila Doubravová, „Konjović: 'Koštana' and Janaček: 'Diary of One Who Disappeared': Gypsy Influences?”, u: Vlastimir Peričić (ured.), *Folklor i njegova transpozicija*, Beograd, FMU, 1989.

<sup>65</sup> Ivana Ilić, *Fatalna žena, reprezentacija roda na operskoj sceni*, Beograd, FMU, 2007.

Иване Илић) теже научном објективизму, као продукту владајућег социјалистичког естетизма у хуманистичким дисциплинама који се развио после 1950. године у југословенској уметности као модернистичка реакција на упливе соцреализма, и писане су са циљем да буду „nepriustrasne i objektivne, otvorene prema zapadnim umetnostima, i prožete referencama na iste”.<sup>66</sup> Зато се ове ауторке не баве добрим и/или лошим странама ове опере (као што су то чиниле прве критике), већ их узимају као факта, која су им полазне тачке за њихова даља тумачења, па на већину замерки и недостатака које су у *Коштани* увидели њени први критичари, гледају као на саставни део дела, односно виде их на другачији начин – не као мане које треба исправити, него као карактеристике дела које сада треба ставити у контекст историје (српске) опере и тада модерних позоришних тенденција.<sup>67</sup>

Ослањањем искључиво на партитуру Коњовићеве опере, читањем и анализирањем Коњовићевог драмског и нотног текста, ауторке налазе одговоре помоћу којих дефинишу његов стил и одјек тога стила на *Коштану*. Анализа је овим ауторкама главни ослонац, почетна тачка и основно упориште око којег оне плету своја даља тумачења и изводе закључке. Надежда Мосусова је прва која ову оперу посматра на овај начин у чланку из часописа *Arti musices* у којем поставља прве теоријске и аналитичке основе музиколошког сагледавања Коњовићеве *Коштане*. Тако овај чланак постаје база за даља аналитичка проучавања ове опере и на њега се реферира и у каснијим чланцима ове ауторке, али и других поменутих аутора који су се бавили овом опером. Како је Коњовић *Коштану* конципирао као музичку драму и о њој увек тако писао (иако испод наслова овог дела пише „Опера у шест слика”), Мосусова у свом тексту настоји да на темељу музиколошке анализе структуре ове опере, аргументује ову Коњовићеву тезу. Водећи своје проучавање партитуре опере у том правцу, Мосусова у музичком ткиву *Коштане* врло пажљивом и детаљном анализом музике и текста, проналази три водећа мотива на којима, поред цитираних народних мелодија, ова опера почива. Она те мотиве именује са „прапочетак у једном зрну”, односно основни мотив или мотив лепоте и животне радости, мотив *Црни горо, црни сестро* из

---

<sup>66</sup> Miško Šuvaković, „Socijalistički estetizam”, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 663.

<sup>67</sup> Тако Надежда Мосусова пише о невеликом значају драмске радње у опери, јер је, како наводи, у опери радња – музика, и у том контексту помиње театар Станиславског (Константин Сергеевич Станиславский) који се базира на психологији, а не на акцији, чиме Коњовићеву концепцију опере поткрепљује тада модерним драмским токовима. О потиснутости Коштаниног лика и избору Бориног текста аутори више не пишу – први проблем Коњовић је „решео” својом другом верзијом опере, а други се не помиње највероватније зато што је Станковичева драма, прошавши социјалистичку цензуру, уврштена у југословенску школску лектуру.



Мокрањчеве *Једанаесте руковети*, и „мотив фатума” као мотив неизбежне судбине), идентификује њихове прве појаве, као и видове у којима се јављају у даљем току опере, али и извођачке саставе који их износе (оркестар сам или у комбинацији са солистима; у центру пажње у датој сцени, или само као њен фон итд). Поред разматрања мелодијске сличности мотива Мосусова пише и о ритму, као неизоставној компоненти при оваквом анализирању. Наводећи цео арсенал ритмичких и метричких средстава и поступака које Коњовић користи у овој опери (мешовите тактове, неправилне ритмове, полиметрију, синкопе), она у свом тексту дотиче и питање мелодијске декламације, објашњавајући да обиље различитих ритмова у *Коштани* не произлази само из природе народних песама које Коњовић користи, већ и из самог текста опере који се управља музиком посредством ритма говорне речи.<sup>68</sup> Како на основу оваквог третмана текста Мосусова уочава да је Коњовић имао узор у Јаначековом стваралаштву, она Коњовићеву *Коштану*, па и самог Коњовића смешта на директну линију модерне европске оперске традиције.<sup>69</sup>

Анализом хармоније у Коњовићевој *Коштани*, Надежда Мосусова долази до своје дефиниције стила овог композитора. Она сматра да је Коњовић створио свој оригинални начин изражавања, иако примећује да он не одступа много од традиционалне естетике позног романтизма, и она га илуструје на примеру хармоније у *Коштани* и начинима њене примене. Врло минуциозном анализом Мосусова издваја и дефинише карактеристике Коњовићевог хармонског стила које се оцртавају у *Коштани* (квартне хармоније, мешања дура и мола која доводе до замагљивања тоналитета, функционалне алтерације), по чему препознаје Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский, 1839–1881) као Коњовићевог директног узора. Ово поређење она не базира искључиво на употреби ових елемената већ и према начинима на које их Коњовић користи, при чему се јасно ослања на хармонска решења која се могу наћи на страницама паритутра Мусоргског.<sup>70</sup>

У свом тексту под називом *‘Коштана’ Петра Коњовића* Елена Гордина бави се, између осталог, и одређењем жанра истоимене опере. Анализирајући структуру Коњовићеве опере, она долази до закључка да композитор комбиновањем методе компонованог призора и методе драматизације поетско-играчких нумера чини

---

<sup>68</sup> Nadežda Mosusova, „О Коштани”, *Arti musices*, нав. дело, 158.

<sup>69</sup> Исто, 157.

<sup>70</sup> Исто.

прерастање песме у драмску слику (принцип развијене музичко-сценске поеме<sup>71</sup>). Стога је, према њеном напису, тешко тачно одредити жанр *Коштане* јер је она „музичка драма (lirska i istovremeno monumentalna opera), narodna drama (sa jarkim koloritom i ujedno sa dubokim filozofskim podtekstom), drama ličnosti (rođena u određenoj nacionalnoj i socijalnoj sredini), kao i drama koja je dobila veliku uopštavajuću ulogu”.<sup>72</sup>

Међутим, поједини аутори читањем партитуре *Коштане* долазе до другачијих закључака. Проширујући закључке Мосусове и као такве постављајући их у контекст европских токова, Коњовићева хармонска решења дата у *Коштани* се могу разматрати и као рани упливи модернизма у српску музику. Тако Марија Бергамо у својој поменутој студији, полазећи од тумачења да је у *Коштани* „harmonija u stvari zasnovana na širem principu zadržica, prolaznih nota u akordima, anticipacijama ili napuštenim disonancama”<sup>73</sup> што вертикалу чини врло сложеном и, на појединим местима, готово атоналном, долази до закључка да је ова Коњовићева опера један од најтипичнијих примера раног српског музичког експресионизма.<sup>74</sup> Она, исто као и Мосусова, полази од анализе хармоније, али своју тезу о елементима експресионизма у *Коштани* додатно поткрепљује и својим тумачењима садржаја и драматуршког тока који, према њеним речима, има типични експресионистички занос („жал за младост”, тај патетични и разарајући патос, лик *Коштане* као оличења младости, лепоте, чулности) у чијој „preteranoj emocionalnosti, neobuzdanoj strasti i životnoj energiji leži i klika tragedije.”<sup>75</sup> Иако Бергамо наводи да Коњовић није детаљно познавао и није прихватао филозофска начела експресионизма, он се, према њеном тумачењу: „као psiholog koji istražuje mentalitet čoveka svoga podneblja”,<sup>76</sup> полазећи од реализма Мусоргског и натурализма Јаначека приближио експресионистичким концепцијама. Као парадигматичан пример којим потврђује своју тезу, она наводи четврту слику из опере, Коштанину соло-сцену, која је и типичан пример експресионистичке сажетости израза.<sup>77</sup> Музички ток је лишен фолклорних елемената, пун је раскошне унутрашње динамике, и тако „сео monolog zapravo izgleda kao ekstaza, sa trenucima popuštanja zategnutosti koji svaki sledeći nalet čine još markantnijim”, и доприносе стварању потпуније слике о Коштани.<sup>78</sup>

---

<sup>71</sup> Marija Bergamo, нав. дело, 46.

<sup>72</sup> Elena Gordina, нав. дело, 19.

<sup>73</sup> Predrag Milošević, према Marija Bergamo, нав. дело, 51.

<sup>74</sup> Marija Bergamo, нав. дело, 36.

<sup>75</sup> Исто, 46.

<sup>76</sup> Исто, 37.

<sup>77</sup> Исто, 46.

<sup>78</sup> Исто, 47.

Када о могућим циганским утицајима у Коњовићевој *Коштани* пише Јармила Дубравова, она испитује који су то хармонски елементи (лествице са алтерованим тоновима, модуси, алтеровани акорди) који музици дају цигански призив и у којој мери их она налази у *Коштани*, на примеру прелудијума *Кестенова гора*. Навођењем различитих врста што циганских што „словенских” (односно балканских) лествица и њихових обрта, она их у *Коштани* види као само један део палете фолклорних утицаја који се у њој осећају. При том, паралелно са *Коштаном*, сагледава и циганске утицаје у Јаначековом циклусу песама *Дневник нестале* (*Zápisník zmizelého*), и прави још једну од посредних веза између Коњовића и Јаначека.

У оквиру нове музикологије која настаје средином друге половине двадесетог века, започиње и процес конструисања студија рода у српској музикологији. Ове студије у контексту музике за циљ имају да кроз музику сагледају шири друштвени контекст дела. Студија Иване Илић је једна од првих у српској музиколошкој литератури која се бави овом темом, фокусирајући се на оперу, односно репрезентацију рода на оперској сцени на примерима *Коштана* Петра Коњовића и *Кармен* Жоржа Бизеа (Georges Bizet, 1838–1875). Како ауторка наводи, циљ јој је био да „prouči na koji način se konstruišu operски kodovi rodne reprezentacije žene i kako oni deluju na određeni vremenski i prostorno definisani subjekt”. Она напушта оквире саме опере тако што кроз њу тумачи простор и време у којем настаје опера (са освртом и на Станковићеву *Коштану*), као и тада актуелне друштвене појаве и понашања, сагледавајући кроз призму жене, односно третман женских ликова у поменутих операма. У оквиру својих разматрања Коњовићеве опера, Иване Илић реферира и на остале женске ликове поред Коштана (Кату, Магду, Стану, Васку и њихове другарице), анализирајући међусобне односе између ових ликова, третмане њихових певачких и текстуалних деоница, као и њихов драматуршки значај за развој опере у целисти.

## **Закључак**

На примеру анализираних текстова који у свом фокусу имају Коњовићеву оперу *Коштана*, могу се уочити промене које су настале у југословенском музиколошком дискурсу. Од текстова насталих пре Другог светског рата, преко оних из касних шездесетих и потом седамдесетих година двадесетог века до студије нове музикологије, може се пратити развој и самог језика (дискурса) у написима о музици. Како су први текстови публиковани углавном у дневним новинама општег

информисања, музички писци су својим критикама имали улогу посредника између музике и слушалаца (читалаца), односно улогу тумача музичких дела и едукатора шире читалачке публике. Из тог разлога су улогу музичког критичара углавном имали композитори, као етаблирани музички ствараоци и педагози, који су једноставним језиком и личним тоном у својим текстовима представљали поједина музичка дела широј јавности (како нова дела, тако и значајна дела из историје музике која су била саставни део музичког живота Београда). Како се у писању о музици у Југославији првих деценија након Другог светског рата све више нагињало ка научном објективизму, у седмој декади двадесетог века долази до стандардизације научног дискурса о музици, у којем се тежило научној методологији и представљању објективног знања о музици. Конструисањем студија рода у оквиру нове музикологије крајем осме деценије двадесетог века тај дискурс се шири те су омогућени теоријски и методолошки основи за развијање музиколошких разматрања ширих опсега. Ова нит развоја и кристализације музиколошке мисли може се пратити и кроз текстове о *Коштани*. Запажања која су аутори износили у првим текстовима о овој опери, затим и у текстовима друге половине прошлог века, временом добијају своју надградњу и допуну сагледавањем овог дела из различитих, другачијих углова, као што је случај у поменутој студији нове музикологије. Фокусирањем на одређене елементе и нивое партитуре *Коштана* и херменеутичким тумачењем истих, у поменутих каснијим текстовима постављене су добре основе на којима је могуће развијати и откривати нове путеве за даља теоријска истраживања овог дела.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- „Композитор Коњовић о ‘Коштани’”, *Политика*, Београд, 27.05.1940.
- Батушић, Slavko, „Petar Konjović i zagrebačko kazalište”, *Zvuk*, 1963, 58.
- Doubravová, Jarmila „Konjović: ‘Koštana’ and Janaček: ‘Diary of One Who Disappeared’: Gypsy Influences?”, *Folklor i njegova transpozicija*, ur. Vlastimir Peričić, Beograd, FMU, 1989.
- Grgošević, Zlatko, „‘Koštana’ Petra Konjovića”, *Književnik*, 1931, 6.
- Hercigonja, Nikola, „Konjovićeva ‘Koštana’”, *Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1950.
- <https://www.youtube.com/watch?v=7MDXdQoH4Zs> – video snimak opere *Koštana*, produkcija RTB, 1983, reditelj: Slavoljub Stefanović Ravasi, dirigent: Mladen Jagušt,

- uloge: Gordana Jeftović Minov (Koštana), Miroslav Čangalović (Mitke), Dušan Popović (Hadži Toma), Olga Milošević (Kata), hor i orkestar RTB, pristupljeno 16.11.2017. u 17:00.
- Ilić, Ivana, *Fatalna žena, reprezentacija roda na operskoj sceni*, Beograd, FMU, 2007.
  - Kulundžić, Josip, „Konjović i pozorište”, *Zvuk*, 1963, 58.
  - Milojković, Milan, *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji, 1945-1975)*, Novi Sad, Akademija umetnosti, 2013.
  - Mosusova, Nadežda, „Koštana u operi”, *Teatron*, 1976, 7.
  - Mosusova, Nadežda, „O Koštani”, *Arti musices*, Zagreb, 1971.
  - Mosusova, Nadežda, „Petar Konjović na sceni beogradske Opere”, *Scena*, 1968, 6.
  - *Repertoari hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, ur. Branko Hećimović, Zagreb, Globus, 1990.
  - Šafranek Kavić, Lujo, „Koštana”, *Obzor*, Zagreb, 20.04.1931.
  - Sedak, Eva, „Petar Konjović u hrvatskom tisku”, у: Димитрије Стефановић (уред.), *Живот и дело Петра Коњовића*, Београд, САНУ, 1989.
  - Šuvaković, Miško, „Socijalistički estetizam”, u: *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011.
  - *Музички гласник*, XXX, Београд, мај-јун 1931.
  - Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици до 1945. године*, Београд, САНУ, 1980.
  - Бингулац, Петар, „'Коштана' Петра Коњовића у новој обради”, *Музика*, 1949, 2.
  - Гордина, Елена, „'Коштана' Петра Коњовића”, *Pro musica*, 1968, 37.
  - Ђурић Клајн, Стана, „'Коштана' Петра Коњовића у Београдској опери”, *Политика*, Београд, 25.05.1950.
  - Ђурић Клајн, Стана, „Обнава коњовићеве ‘Коштане’”, *Политика*, Београд, 21.10.1959.
  - Живковић, Миленко, „Коњовићева 'Коштана' у новој обради”, *Време*, Београд, 31.05.1940.
  - Коњовић, Петар, „Разговори о Коштани”, *Књига о музици*, Нови Сад, Матица Српска, 1947.
  - Крстић, Петар, „Премијера 'Коштане’”, *Правда*, Београд, 29.05.1931.
  - Манојловић, Коста, „Премијера Коњовићеве опере ‘Коштана’” *Време*, Београд, 29.05.1931.

- Милојевић, Милоје, „Коштана”, *Музичке студије и чланци*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1933.
- Милоје Милојевић, „Коштана”, *Музичке студије и чланци*, Београд, Издавачка књижарница Геце Кона, 1933 (чланак је оригинално штампан у *Srpskom književnom glasniku*, 1931, 33/4, 302–307).
- Милојевић, Милоје, „Премијера Коњовићеве ‘Коштане’”, *Политика*, Београд, 29.05.1931.
- Милојевић, Милоје, „Премијера прерађене ‘Коштане’, опере г. Петра Коњовића”, *Политика*, Београд, 31.05.1940.
- Мосусова, Надежда, „Кореспонденција између Петра Коњовића (1883-1970) и Здењека Халабале (1899-1962)”, *Музикологија*, 2002, 2.
- Новак, Виктор, „Премијера Коњовићеве опере ‘Коштана’ на сцени загребачког позоришта”, *Време*, Београд, 19.04.1931.
- Пејовић, Роксанда, *Опера и балет Народног позоришта у Београду (1882-1941)*, Београд, ФМУ, 1996.
- Скерлић, Јован, „Борисав Станковић – о ‘Коштани’”, у: *Коштана – први век на сцени Народног позоришта*, ур. Јелица Стевановић, Народно позориште у Београду, 2005.
- Стевановић, Јелица, *Коштана – први век на сцени Народног позоришта*, Београд, Народно позориште, 2005.
- Чолић, Драгутин, „Коњовићева ‘Коштана’ поново на сцени”, *Борба*, Београд, 20.10.1959.

Ана Ђорђевић

*CRITICAL RECEPTION OF PETAR KONJOVIĆ'S OPERA KOŠTANA –  
FROM THE WRITINGS OF THE COMPOSER'S CONTEMPORARIES TO STUDIES OF  
NEW MUSICOLOGY*

ABSTRACT: The opera *Koštana* of Petar Konjović (1883–1970) is a work of exceptional value for Serbian music, although it has not lived on the stage for more than half a century. This work deals with the „history” of articles about this opera: the texts of the composer and his contemporaries, direct critics of the opera, and then the texts of different generations of musicologists who treated *Koštana* as an artifact of Serbian opera history. Following various articles that were in the focus of our research, this paper is divided into two chapters: in the first chapter the reception of this opera is presented through the perspective of Konjović's contemporaries, i.e. Belgrade and Zagreb music

critics during the opera premiere, while in the second chapter considered musicological texts, as well as the different ways in which the authors deal with this opera. The first chapter „opposes” the „voice” of the composer himself, i.e. some of his interviews are mentioned, in which he spoke about *Koštana* and the creative process of working on this opera, which indirectly shows the „dialogue” of the composer with the critics. In other words: the first part of the paper shows how Konjović's *Koštana*, as a cultural event, was evaluated and valued by her contemporaries, music critics, while the focus of the second part of this paper is about how *Koštana* was perceived in musicological discourse as an artifact of Serbian music history.

**KEYWORDS:** *Koštana*, Petar Konjović, reception of the opera *Koštana*, articles about music, Serbian opera.

МУЗИЧКИ РЕАЛИЗАМ У НАПИСИМА МИЛОЈА МИЛОЈЕВИЋА, ПЕТРА  
КОЊОВИЋА, ВОЈИСЛАВА ВУЧКОВИЋА И НИКОЛЕ ХЕРЦИГОЊЕ<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Музички реализам, као издвојена фракција музичког романтизма, заокупљао је пажњу композитора, музиколога и музичких писаца још од средине XIX века. У нашој средини, овај специфични „проблем” актуализован је тек у XX веку, када су професионални, западноевропски школовани музичари – пре свега композитори – заинтересовани за фолклор и националну оријентацију, показали занимање за разноврсне појаве у историји музике. У међуратном периоду и након Другог светског рата, о музичком реализму писали су, између осталих, композитори Петар Коњовић, Милоје Милојевић, Војислав Вучковић и Никола Херцигоња. Њихови написи о музици представљају писане трагове о нашем фолклору. У српској (музичкој) литератури посвећеној овим ауторима, тумачења ове појаве негде се сусрећу, али се негде и размимоилазе; стога је у овом раду указано на различита тумачења музичког реализма од стране поменутих композитора. Ради јаснијег уочавања сличности и разлика у сагледавању реализма у њиховим написима, овај рад има за циљ да укаже на разнородне приказе реализма у широј музиколошкој литератури. Сви ови аутори писали су о истим композиторима, и о сличним проблемима. Запажају се њихова заједничка интересовања, којима је свако прилазио из свог угла.

У музиколошкој литератури постоје многобројне дефиниције музичког реализма, али ниједна није општеприхваћена. Поставља се питање да ли је музички реализам стил, усмерење или само тендеција која се јавила у одређеном временском периоду. Дела која су схваћена као реалистичка, немају заједничке карактеристике, али се поједини музички елементи ипак могу уочити.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музички реализам, написи о музици, национална оријентација, социјалистички реализам, музички фолклор.

Музички реализам, као издвојена фракција музичког романтизма, заокупљао је пажњу композитора, музиколога и музичких писаца још од средине XIX века. У нашој средини, овај специфични „проблем” актуализован је тек у XX веку, када су професионални, западноевропски школовани музичари – пре свега композитори – показали интересовање за разноврсне појаве у историји музике. У међуратном периоду и после Другог светског рата, о музичком реализму писали су, између осталих, композитори Петар Коњовић (1883–1970), Милоје Милојевић (1884–1946), Војислав Вучковић (1910–1942) и Никола Херцигоња (1911–2000). Њихова тумачења ове појаве се негде сусрећу, али се негде и размимоилазе; стога ћу у овом раду указати на различита тумачења музичког реализма од стране поменутих композитора. Ради

<sup>1</sup> Контакт: [vanja.92.vuletic@gmail.com](mailto:vanja.92.vuletic@gmail.com).

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Национална историја музике 3, рађен под менторством ванр. проф. др Марије Масникосе, академске 2013/2014. године.



јаснијег уочавања сличности и разлика у сагледавању реализма у написима поменутих композитора истаћи ћу различите приказе реализма у широј музиколошкој литератури.

## Музички реализам

*Шта је музички реализам и када се он појављује?*

Термин реализам се на музику примењује од шездесетих година прошлог века, а претходила му је појава у књижевности прве половине XIX века где се овај појам користио као одредница за књижевни стил.<sup>3</sup> „У теоријској поставци музичког реализма углавном се полазило од књижевности, односно, од једног од најугицајнијег заговорника овог стила, Жила Шанфлерија” (Jules Champfleury), према чијем схватању реализам представља „објективно представљање социјалне реалности, постављене или у садашње време или у непосредну прошлост, као и реалности која се односи на подручја која су претходно била искључена из уметности као ‘неподобна’ и чије осликавање често крши традиционална правила стилизације.”<sup>4</sup> Према писању Татјане Марковић, социолог Арнолд Хаузер (Arnold Hauser) сматра да је „за уметност прикладнији термин натурализам, док се реализам односи на филозофију опречну романтизму и његовом идеализму.”<sup>5</sup>

Карл Далхаус (Carl Dahlhaus), у својој књизи *Реализам у музици XIX века* (*Realism in Nineteenth-Century Music*), наводи да је „обичај класификовања целокупне музике XIX века као романтичне, веома распрострањен и добро установљен, али се у историји књижевности и визуелних уметности, друга половина века означава као доба реализма.”<sup>6</sup> „Несумњиво је” – наставља Далхаус – „да у романтичној књижевности има појава доминантне реалистичне школе у другој половини века, те се тако јавља и реалистична музика иако је она у сенци романтичарске музике.” Теодор Адорно (Theodor W. Adorno) сагледава реализам „под окриљем романтизма, где се формирала уметност индустријског доба, односно сматра да се испољила „технификација” музике, која је у суштини антиромантична или реалистична.”<sup>7</sup> Поред цитираних извора, у бројним написима реализам се схватао и као антиромантизам, или неоромантизам као

<sup>3</sup> Tatjana Marković, *Muzički realizam – pro et contra*, u: *Izuzetnost i sapostojanje*, Beograd, FMU, 1997, 96.

<sup>4</sup> Carl Dahlhaus, *Realism in Nineteenth-Century Music* (transl. by Mary Whittall), Cambridge, Cambridge University Press, 1985, 60. Нав. према: Tatjana Marković, нав. дело, 95.

<sup>5</sup> Tatjana Marković, нав. дело, 96.

<sup>6</sup> Carl Dahlhaus, нав. дело, 10–11.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, *Klangfiguren*, Frankfurt am Main, 1959, 192. Нав. према: Carl Dahlhaus, нав. дело, 39.

посебан вид романтизма.<sup>8</sup> Татјана Марковић у свом тексту *Музички реализам – pro et contra*, наводи да је реализам саставни део романтизма.<sup>9</sup>

Поред поменутих аутора, проблемом музичког реализма бавили су се Ханс Албрехт (Hans Albrecht), Арнолд Хаузер, Арнолд Вајтал (Arnold Whittall), Ј. Кремлов (Кремлов), В. Дњепров (В. Днепров) и многи други, али у њиховим радовима нема значајније теоризације ове појаве. За савремено разумевање музичког реализма и његових карактеристика, од посебног је значаја књига Карла Далхауса *Realism in the nineteenth century music*, док су се у литератури на српском језику после Другог светског рата, музичким реализмом посебно бавили Стана Ђурић Клајн, Миленко Живковић, Марија Бергамо, а највише Татјана Марковић у својој докторској дисертацији *Трансфигурација српског романтизма – музика у контексту студија културе*, и у свом чланку *Музички реализам – pro et contra*.

Према мишљењу Татјане Марковић, музички реализам је могуће сагледати у ширем и у ужем смислу. У ширем смислу, реализам се – према речима ове ауторке – помиње у појединим написима да би се нагласило присуство реалистичких тенденција у свим епохама музичко-историјског развоја, те се тако може говорити о елементима реализма у стваралаштву Клаудија Монтевердија (Claudio Monteverdi), Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach), Георга Фридриха Хендла (George Frideric Handel), Франца Јозефа Хајдна (Franz Joseph Haydn), Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven) и других композитора.<sup>10</sup> Када се пише о реализму у ужем смислу, он се често тумачи на веома различите начине: као синоним за натурализам, као неоромантизам<sup>11</sup>, или чак веризам.<sup>12</sup> Употреба самог термина *реализам* често је била резултат идеолошких ставова појединаца, најчешће источноевропских, аутора.<sup>13</sup>

Карл Далхаус се бавио настанком реализма и у вези са тим напомиње следеће: „Мада су тежња за објективношћу и представљање пре социјалне него чисто личне реалности суштинске, то још увек није довољно да обезбеди пуну дефиницију и место

---

<sup>8</sup> Navedena shvatanja realizma se mogu pronaći kod Kremlova, Nedošivina i Keljdiša. Нав. према: Tatjana Marković, нав. дело, 95.

<sup>9</sup> Tatjana Marković, нав. дело, 99.

<sup>10</sup> Исто, 95.

<sup>11</sup> Исто.

<sup>12</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians, *Realism*.

<sup>13</sup> I.O. Kremlov, A. Farbštein, L.A. Mazelj i V. A. Cukerman, нав. према: Tatjana Marković, нав. дело, 100.

настанка реализма”.<sup>14</sup> Он – Карл Далхаус – сматра да „концепт *музичког реализма* припада категорији која је, колико неопходна толико и дискутабилна. Сви га користимо с времена на време, али смо стално у неким дилемама када треба да кажемо шта он значи.”<sup>15</sup> Далхаус напомиње да поједини композитори, попут Феручоа Бузонија (Ferruccio Busoni), Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg) и Курта Вајла (Kurt Weill), сагледавају музику као фундаментално нереалну уметност, а самим тим не прихватају ни концепт музичког реализма.<sup>16</sup> Далхаус, такође, сматра да „стилска формула није резултат интерпретације дела, већ њена почетна тачка”, као и да је „стилистичка неизвесност један од основних принципа реалистичког метода”.<sup>17</sup>

У музиколошкој литератури очигледно постоје многобројне дефиниције музичког реализма, али ни једна није општеприхваћена.<sup>18</sup>

Поставља се питање да ли је музички реализам стил, усмерење или само тенденција која се јавила у одређеном временском периоду. Музички реализам готово увек укључује *приказивање* ванмузичког садржаја, односно, везује се за начело мимесиса – које подразумева „опонашање и илузионистичко приказивање предмета, ситуација, догађаја и бића уметничким делом”.<sup>19</sup> Једна од главних карактеристика музичког реализма која се истиче у литератури је „стилска неодређеност”<sup>20</sup> и немогућност да се укаже на неке „опште формално стилске особине реализма.”<sup>21</sup> Дела која су схваћена као реалистичка, немају заједничке карактеристике, али се поједини музички елементи ипак могу уочити, а то су, између осталих, специфично декламативно репродуковање текста и замењивање дуета дијалогом, будући да се музички реализам углавном везује за оперско стваралаштво појединих композитора.

Татјана Марковић, поред поменутих музичких карактеристика, уочава и ванмузички елемент – „одређену тематику опера, која најчешће има социјалну проблематику изражену у нижим друштвеним слојевима и у којој се најчешће приказују догађаји из савременог живота или непосредне прошлости”.<sup>22</sup> У

---

<sup>14</sup> Carl Dahlhaus, нав. дело, 61.

<sup>15</sup> Исто, 10.

<sup>16</sup> Исто.

<sup>17</sup> Carl Dahlhaus, нав. дело, 106. Нав. према: Tatjana Marković, нав. дело, 95.

<sup>18</sup> Tatjana Marković, нав. дело, 95.

<sup>19</sup> Miško Šuvaković, Mimesis, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005, 372.

<sup>20</sup> М. С. Каган, *Лекции по марксистско-ленинской эстетике*, Ленинград, 1971. Нав. према: Tatjana Marković, нав. дело, 95.

<sup>21</sup> В. Днепров, *Проблемы реализма*, Ленинград, 1960. Нав. према: Tatjana Marković, нав. дело, 95.

<sup>22</sup> Tatjana Marković, нав. дело, 96.

музиколошкој литератури композитори попут Модеста Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский), Леоша Јаначека (Леош Јанáчек) и Александра Даргомишког (Александр Даргомыжский), обично се схватају као експоненти музичког реализма јер у својим делима претендују да што „верније” прикажу ванмузички садржај, те Татјана Марковић закључује да њихова дела представљају кључни аргумент за постојање музичког реализма.<sup>23</sup> Међутим, дела поменутих композитора, без обзира на тематику коју „верно приказују”, настављу да „говоре” језиком музичког романтизма. Тако, долазимо до закључка који је у свом тексту изнела Татјана Марковић – да се не може говорити о музичком реализму као доминантном стилу, јер, „музички реализам има нову тематику дела, али музичка средства и даље остају иста, романтичарска.”<sup>24</sup>

У српској литератури се истиче веза реализма са националном оријентацијом и коришћењем музичког фолклора у написима о домаћим композиторима, посебно када је реч о Стевану Мокрањцу, који се у нашој литератури посматра као реалиста. У литератури се, како запажа Татјана Марковић, Мокрањац најчешће сматра романтичарем, али и реалистом, јер се „романтизам односи на композиторову инспирацију фолклором, док се реалистичким схвата његов однос према народним напевима, третман изабраног фолклорног материјала, па и сама форма руковети.”<sup>25</sup> Миленко Живковић тврди да Мокрањац „од романтичара прихвата култ према народној музици, али се од њих разликује у начину њене примене у уметности”<sup>26</sup>, док Стана Ђурић Клајн сматра да је оно што издваја Мокрањца од његових савременика и претходника, његов „романтичарски хармонски језик којим гради свој особени стил на реалним коренима народног стваралаштва”.<sup>27</sup>

### **Социјалистички реализам и музика**

За разумевање написа наших међуратних композитора о музичком реализму, мора се поменути појава социјалистичког реализма, јер је овај правац настао у Совјетском Савезу, тридесетих година XX века и директно утицао на написе неких наших, левичарски оријентисаних композитора.

---

<sup>23</sup> Исто.

<sup>24</sup> Исто, 99.

<sup>25</sup> Tatjana Marković, нав. дело, 97.

<sup>26</sup> Milenko Živković, *Rukoveti St. St. Mokranjca, Analitička studija*, Beograd, 1957, 26. Нав. према: Tatjana Marković, нав. дело.

<sup>27</sup> Stana Đurić Klajn, *Naša muzika juče i danas, Muzički zapisi*, Beograd, 1986, 104. Нав. према: Tatjana Marković, нав. дело.

У Харкову, 1930. године, на другој међународној конференцији пролетерских и револуционарних писаца донета је „резолуција о политичким и стваралачким питањима међународне пролетерске и револуционарне књижевности, а 1932. године централни комитет доноси одлуку о реорганизацији литерарно-уметничких организација.”<sup>28</sup> Тиме је Стаљинова идеолошка концепција на подручју културе и уметности устоличила социјалистички реализам као једину званичну естетичку концепцију у Совјетском Савезу.<sup>29</sup> Известан број књижевника, ликовних уметника и композитора међуратног периода, заступао је ове идеје обликујући своја дела у складу са основном концепцијом соцреалистичке уметности – да „одражава одређену идеологију, да буде у служби револуције, да уметничко дело буде доступно и разумљиво ширем кругу људи, што је довело до поједностављења уметничко изражајних средстава, и да (посебно) музичко дело има фолклорну основу”.<sup>30</sup> „Неслагања са ставовима Совјетског Савеза, наступила су 1948. године, те је и утицај социјалистичког реализма на нашу уметност почео да слаби, и долази до постепеног напуштања овог стилског оквира”.<sup>31</sup>

### **Музички реализам у написима Милоја Милојевића**

Списатељска каријера Милоја Милојевића трајала је преко три деценије, те је у периоду од 1908. до 1940. године Милојевић био један од „најплодоноснијих критичара, објавивши преко хиљаду студија, критика, некролога, огледа, бележака”.<sup>32</sup> „Као музички писац имао је другачији приступ у својим текстовима, будући да је његов језик романтичарски, поетичан, често субјективан”. Користио је „украсне, описне реченице, а такав стил писања је већ тада био превазиђен”.<sup>33</sup> „Тада се више тежило објективистичној анализи дела, него изношењу субјективног мишљења. Иако је писао романтичарским језиком, теме у његовим написима су биле савремене.

---

<sup>28</sup> Marija Bergamo, *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1980, 87.

<sup>29</sup> Исто, 87.

<sup>30</sup> Исто, 89.

<sup>31</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 325.

<sup>32</sup> Ивана Петковић, предавање са курса *Национална историја музике - романтизам 4*, одржаног у летњем семестру 2014. године на Факултету музичке уметности у Београду.

<sup>33</sup> Mirjana Veselinović, нав. дело, 273.

Милојевић је себи задао задатак да преноси знања и обавештава јавност о актуелним догађајима”.<sup>34</sup>

Идеолошка платформа са које су се отискивали Милојевићеви написи о музици заснована је на грађанском национализму и патриотизму. Његово виђење Мокрањца је другачије од Вучковића и Херцигоње (што ће бити приказано у даљем тексту), јер он није сагледавао Мокрањца као реалисту, већ као натуралисту, с обзиром на то да је сматрао да су се Словени окренули „натурализму реалистичког вида”.<sup>35</sup> Он пише да је Мокрањац имао један идеал – уметнички национализам. „Сву своју животну енергију Мокрањац је био унео у рад на изграђивању нашег уметничког национализма на музичком пољу, и Мокрањац је и свој живот дао за овај идеал. Уметнички идеал Мокрањца почивао је у патриотском заносу, у љубави „ка роду и отечеству”; извор његове музичке естетике био је у естетици 'Уједињене Омладине Српске'. Али његов патриотски идеал не тражи звуку ханџара и покличе: У бој! Он не пева Обилиће, и не позива делије 'на море, на Адрију', да тамо оперу пену својих бедовија и бесних алата.”<sup>36</sup> „Његов патриотизам је био осећајан, а не политички борбен, његова отаџбина му је била довољна за инспирацију”.<sup>37</sup> Милојевић је и Леоша Јаначека посматрао као националног уметника. У есеју посвећеном овом композитору, Милојевић пише да су „национални уметници индивидуалисти, они стварају из себе, без ослоњања ни на шта, па ни на фолклор, међутим, ни један уметник није „наднационалан”, па је због тога и Јаначек проучавао и примењивао фолклор. Угледајући се на Мусоргског и на руске композиторе, Јаначек је формирао свој дух и своју естетику.”<sup>38</sup> Милоје Милојевић се залагао за националну уметност, и то је пропагирао у својим текстовима писаним у духу времена у којем је живео, држећи се по страни од социјалистичког реализма као нове појаве у српској уметности.

### Музички реализам у написима Петра Коњовића

Савременик Милоја Милојевића, Петар Коњовић, као музички писац великог броја чланака, огледа, као и две монографије (о Стевану Мокрањцу и Милоју Милојевићу),

---

<sup>34</sup> Ивана Петковић, предавање са курса *Национална историја музике – романтизам 4*, нав. одржаног у летњем семестру 2014. године на Факултету музичке уметности у Београду.

<sup>35</sup> Милоје Милојевић, *Уметничка идеологија Стевана Стојановића Мокрањца*, *Srpski književni glasnik*, 1.2.1938, 3, 8.

<sup>36</sup> Милоје Милојевић, *Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањца*, *Музичке студије и članci I*, Београд, 1926, 89-90.

<sup>37</sup> Ивана Петковић, предавање са курса *Национална историја музике – романтизам 4*, нав. дело.

<sup>38</sup> Милоје Милојевић, *Леош Јаначек*, *Музичке студије и članci I*, Београд, 1926, 79.

писао је из „субјективног става према одређеним личностима, и писао је првенствено о темама које су га као композитора занимале.”<sup>39</sup> „Доста се бавио питањима о српској музици, народној и уметничкој, стилским правцима који су се јављали код словенских народа, као и одређеним композиторима, као на пример, Корнелијем Станковићем, Стеваном Мокрањцем, Милојем Милојевићем, Модестом Мусоргским, Беджихом Сметаном (Bedrich Smetana) и Леошом Јаначеком. Свим својим написима је давао лични печат, а можда је највише пажње посветио музичком национализму на српском и словенском простору”.<sup>40</sup> Бавећи се музичким национализмом, Коњовић је у појединим написима користио термин *реализам*, али се не може тачно утврдити шта је он подразумевао под тим термином, јер нигде није дао образложење или дефиницију реализма, тако да је можда најбоље сагледати у ком контексту га је он користио и у вези са тим уочити његове карактеристике.

У напису „Две оријентације у славенској музици”, Коњовић пише о словенској музици као једној од најмлађих, али у њој уочава „савремену непосредност реализма и реалну везу са животом, средином и народним, родним тлом на коме настаје”.<sup>41</sup> Овде Коњовић повезује реализам са изразом колективног, али и индивидуалног, народног духа у уметности. Он у словенској музици уочава источну и западну оријентацију. Источну оријентацију Коњовић препознаје у опусима Модеста Мусоргског, Александра Бородина и Леоша Јаначека, док западну оријентацију уочава код Фредерика Шопена, Петра Илича Чајковског, Станислава Моњушка, Ватрослава Лисинског, Беджиха Сметане, Антонина Дворжака, Александра Скријабина, Сергеја Рахмањина и многих других.<sup>42</sup> Занимајући се више за композиторе источне оријентације, Коњовић посебну пажњу посвећује Леошу Јаначеку. Поредиши Јаначека са Сметаном, Коњовић Јаначека назива реалистом који хоће да „ствара и пише дословно, онако како човек и, кроз њега, природа говори. Јаначеков свет је реалан свет интимне трагедије човека... Он припада кругу оних савремених уметника који отварају нове хоризонте, док се са Сметаном затвара један круг времена... Оно што његова дела чини ближим људима, и у чему је битна разлика између њега (Јаначека) и

---

<sup>39</sup> Živojin Zdravković, Predgovor, u: Petar Konjović, *Ogledi o muzici*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1965, 14.

<sup>40</sup> Dragotin Cvetko, Stvaralačke koncepcije Petra Konjovića, u: *Život i delo Petra Konjovića*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, Muzikološki institut SANU, 1989, 14.

<sup>41</sup> Petar Konjović, Dve orijentacije u slavenskoj muzici, u: *Knjiga o muzici*, Novi Sad, Matica srpska, 1947.

<sup>42</sup> Исто.

импресиониста, је његов формални психолошки реализам, у коме он даје акценте изразитије него што се виде код Мусоргског.”<sup>43</sup>

Боравећи у Прагу 1906. године, Петар Коњовић је имао прилику да гледа *Московско уметничко позориште* (МХАТ) чији су идејни творци и организатори Константин Алексеј Станиславски (Алексей Станиславский) и Владимир Немирович Данченко (Владимир Немирович-Данченко), створили специфичан позоришни реализам, или како Коњовић каже „савршенство уметничког израза”.<sup>44</sup> Коњовић је гледао три драмска дела – *Цар Фјодор Иванович* Алексеја Толстоја (Алексей Николаевич Толстой), *Ујка Вању* Антона Павловича Чехова (Антон Павлович Чехов), и *На дну* Максима Горког (Максим Горький) – и под снажним утиском описао своје виђење ове уметничке трупе и драмских дела која су изведена. Коњовић је посебно био одушевљен позорницом, глумцима и њиховом „способношћу да пренесу дело непосредно у стваран живот”.<sup>45</sup>

Писао је и о способности глумаца да „када морају да повисе глас, они не вичу, не деру се. Њихов глас прелази у буку; да се ваздух прелама, и ту нас захвата један вихор реализма, који нас је увукао у непосредност живота али није напустио уметност. Глумци нису само реалистично сликање лика, него нас они увуку у дело, у себе и позорницу.”<sup>46</sup> Основне карактеристике реализма, онако како га је Коњовић имплицитно сагледавао, могле би бити: што дословније приказивање стварности у уметничким делима, са стварним животним ситуацијама, које нису само лепе, него и често трагичне, као и веза уметности са фолклором и националним елементима.

### **Музички реализам у написима Војислава Вучковића**

Војислав Вучковић је велики број својих написа посветио проблемима музичког реализма, али је он сагледаван из марксистичког угла, јер је Вучковић за време својих студија у Прагу „усвојио идеологију марксизма и комунизма којом је прожео читаву своју уметничку и друштвену делатност.”<sup>47</sup> По повратку са студија у Прагу, Вучковић је компоновао и писао у потпуности у „складу са оријентацијом словенског експресионизма” и слободно је користио нове елементе у својим делима (попут

<sup>43</sup> Petar Konjović, Leoš Janaček, u: *Knjiga o muzici*, нав. дело, 142.

<sup>44</sup> Petar Konjović, *Iz ruskog teatra*, u: *Ličnosti*, Zagreb, Čelap i Popovac, 1919, 15.

<sup>45</sup> Petar Konjović, нав. дело, 36.

<sup>46</sup> Исто, 35.

<sup>47</sup> Mirjana Veselinović, нав. дело, 292.



атоналности, атематизма, додекафоније, четвртстепеног система).<sup>48</sup> Новине у „музичком језику којима се служио” негативно су прихваћене у Србији, јер се још увек инсистирало на националној музици, „те је сматрано да је музика коју доноси Вучковић, а и остали прашки ђаци, неразумљива за слушаоце”.<sup>49</sup> У годинама пред Други светски рат, Војислав Вучковић је начинио нагли заокрет у свом стваралаштву и у свом мишљењу о музици. „Он је то урадио због тога што је хтео да усклади своју уметничку поруку са својим социјалним идејама.” Вучковић је у том периоду био политички ангажован и прихватио је правила и начин размишљања Совјетског Савеза, што се може видети у његовом чланку о *Савременој совјетској музици*.<sup>50</sup> Догађаји који су га тада окруживали имали су великог утицаја на његова дела. Свој публицистички рад Вучковић је од тада схватао као неку врсту револуционарног задатка који он мора да испуњава, тако да његови написи о музици од тада добијају „смисао просветитељског рада у средини у којој борави и за коју се бори”.<sup>51</sup>

Међутим, после Другог светског рата, у социјалистичкој Југославији долази до заокрета у свим уметностима и формирања социјалистичког реализма. Српски авангардисти које је „задесио социјалистички реализам, били су присиљени да пишу по новим захтевима или пак да ћуте и не буне се против нових правила”.<sup>52</sup>

У низу написа Вучковић је приказао своју мисао о музичком реализму. Овој теми је посветио два обимнија рада, а то су *Музички реализам* (1938) и *Музички реализам Стевана Мокрањца* (1940). У овим текстовима Вучковић на свој начин дефинише музички реализам. Према његовом мишљењу, музички реализам не одражава „стварност недруштвеног”, већ „целокупну друштвену стварност, сматрајући да реалистична оријентација произискује хомофонију као изражајни језик музике”.<sup>53</sup> Значај који Вучковић даје реализму се може видети у реченици у којој он пише да „под романтизмом у ширем смислу треба разумети све оно што није реализам”<sup>54</sup> и што се коси са тумачењима реализма у европској литератури, јер се у њој реализам сагледава као део романтизма који користи романтичарски језик али са новом тематиком дела.<sup>55</sup> Може се закључити да Вучковић сматра да композитор реалиста поједностављује свој

---

<sup>48</sup> Исто.

<sup>49</sup> Исто, 298.

<sup>50</sup> Marija Bergamo, нав. дело, 233.

<sup>51</sup> Исто, 234.

<sup>52</sup> Mirjana Veselinović, нав. дело, 298.

<sup>53</sup> Vojislav Vučković, *Muzički realizam*, u: *Studije, eseji i kritike*, Beograd, Nolit, 1968, 100, 102.

<sup>54</sup> Vojislav Vučković, нав. дело, 102.

<sup>55</sup> Tatjana Marković, нав. дело, 99.

музички језик како би верно приказао стварност – музички језик, који је у функцији приказивања неког сегмента стварности.<sup>56</sup> Ту тезу је илустровао анализирајући сцену народне побуне у IV чину *Бориса Годунова* Модеста Мусоргског. Према његовом мишљењу, Мусоргски у својој опери жели да прикаже истину – „као искрену реч упућену народу”, ма колико она горка била, и због тога се Вучковић доста бавио његовим стваралаштвом.<sup>57</sup> Оно што у овој опери посебно привлачи ауторову пажњу је то што је Мусоргски у први план ставио народ, као правог јунака драме – „у сцени IV чина народ први пут у уметничкој музици долази до речи”. „Он (народ) није идеализован или приказан као у другим делима, у костимима, умиљатим песмама; он је дат у слици када се сливају свирепа и праведна мржња и дивљи инат. Мусоргски је ту прави реалиста, и први међу композиторима који је то био свесно.”<sup>58</sup>

Вучковић, у складу са својом идеологијом, пише да је реализам Мусоргског социјално-реалистичан, и да се идејно налази на путу ка новом социјалистичком реализму – „његов музички језик произишао је из његовог идејног става.”<sup>59</sup> Поред Мусоргског, Вучковић у реалисте убраја и Леоша Јаначека, али сматра да његов „мелодијско декламациони принцип изградње музичке фразе није условљен реалистичним ставом уметника према друштву, те тако не иде за проблемима друштвене стварности”, односно, наводи да његова дела немају „друштвено реалистичну тематику”.<sup>60</sup> „Не само да Јаначекова дела немају начела која представљају јединство које би оправдало назив музички реализам, него то јединство немају ни дела било ког другог ствараоца, осим Мусоргског, код кога се оно појављује у најчистијој форми”<sup>61</sup>, и зато је Вучковић своју пажњу усмерио искључиво ка анализи његових дела, пре свега *Бориса Годунова*.<sup>62</sup> Овај начин размишљања код Вучковића само показује колико је он у ствари био под утицајем социјалистичког реализма и његовог става да уметничка дела треба да буду у служби друштва, а не да се баве неким другим, субјективистичким темама. Вучковић на крају своје студије *Музички реализам* излаже стилска обележја реализма и резимира их на следећи начин:

---

<sup>56</sup> Vojislav Vučković, нав. дело, 103.

<sup>57</sup> Исто.

<sup>58</sup> Исто.

<sup>59</sup> Vojislav Vučković, нав. дело, 104.

<sup>60</sup> Исто, 102.

<sup>61</sup> Исто.

<sup>62</sup> Иако Вучковић сматра да Јаначек није у потпуности реалиста, он га у својој студији *Особености музике словенских народа и њен значај код нас*, представља као другог најважнијег представника музичког реализма словенских народа, и тиме истиче његов значај.

„1. *Хомофонија* – структурални функционализам (зависност укупне музичке структуре – избор боја, врсте и начина употребе инструмената и извођача – од укупне друштвене садржине дела);

2. *Мелодијски функционализам* (зависност мелодијске линије од дикције текста; зависност избора материјала од садржине радње и текста; зависност избора тоналитета и положаја гласа или инструмента од драмске ситуације или психолошке радње; зависност мелодијске форме – тематски и мотивски рад, понављање тонова, избор и ограничење њиховог броја – од форме или од потребе радње);

3. *Хармонски функционализам* (зависност хармонског склопа од структуре мелодије – посредна зависност од текста; зависност ‘слободних’ хармонских склопова од драмске ситуације или психолошке радње.”<sup>63</sup>

Из цитираног текста уочавамо да је кључна реч за Вучковићево схватање музичког реализма у овој студији – *функционализам*, односно, условљеност свих музичких параметара „друштвеном садржином дела”.

У свом другом значајном раду о музичком реализму – „Музички реализам Стевана Мокрањца” – Војислав Вучковић као студију случаја узима српског композитора, Стевана Стојановића Мокрањца. Он се не слаже са тврдњом да се Мокрањачев стил може окарактерисати као „музички национализам”, због тога што Мокрањец, према његовом мишљењу, није био националиста, већ је био познат као родољуб. Из тог разлога се „ни његова дела не могу везати за национализам ни по своме програму, а ни по начину изражавања.”<sup>64</sup> Вучковић назива Мокрањца реалистом због тога што је он „у неизмерном мноштву народних песама пронашао оне које најдубље и најистинитије приказују живот и осећање народа, то је задатак који може да реши само онај уметник који познаје народ, његове потребе, недаће и чежње, само уметник који осећа друштвену реалност свога доба – дакле, реалист.”<sup>65</sup> Војислав Вучковић пореди *Бориса Годунова* Мусоргског и Мокрањчеву *Десету руковет*, и уочава неке сличне хармонске односе између ова два дела. Обојицу композитора сматра кључним личностима у чијим се опусима могу препознати

<sup>63</sup> Војислав Вучковић, нав. дело, 108.

<sup>64</sup> Војислав Вучковић, *Музички реализам Стевана Мокрањца*, у: *Студије, есеји и критике*, Београд, Нолит, 1968, 438.

<sup>65</sup> Исто, 438–439.

елементи музичког реализма, те Мусоргског сагледава као оснивача светског музичког реализма, а Мокрањца као нашег првог реалисту.<sup>66</sup>

Веома је занимљиво Вучковићево тумачење форме руковети. Он сматра да је форма вокалне рапсодије сасвим нова тековина која чини основу његовог реалистичног поступка и основу српског музичког реализма. Форма руковети није потпури, већ је особена тековина музичког развитка и његовог реалистичног осећања.<sup>67</sup> Сложила бих се са Татјаном Марковић која у свом раду *Музички реализам – pro et contra* наглашава да сама форма руковети не може указати на присуство реализма, нити је она новина, будући да су форме попут руковети постојале и раније. Ауторка поентира да је Мокрањчев опус „креативна синтеза рада многобројних претходника, и поставља питање зашто раније композиције типа руковети нису никад означаване реалистичким”.<sup>68</sup> Као главне карактеристике Мокрањчевог реализма Вучковић издваја: „избор типичнога у музичко – поетском изразу народне уметности; јединство идејног и емоционалног у уметничкој обради; облик *Руковети* као синтезу садржајне фолклорне основе и њене уметничке сублимације.”<sup>69</sup> Вучковић сматра да Мокрањчев реализам „није потпун, јер се он често ограничавао на аутентични народни напев” и није га „слободно схватао и уметнички трансформисао”.<sup>70</sup> Из цитираног текста се може уочити да Вучковић замера Мокрањцу што је он у свом реализму остао у оквирима романтичарског односа према традицији, која је више индивидуалистичка. Могуће је да је сматрао да је требало да се Мокрањац више позабави друштвом и да га „одражава” – јер је Вучковићево виђење реализма пре свега условљено „друштвеном садржином дела”.

### **Музички реализам у написима Николе Херцигоње**

Никола Херцигоња је још једна стваралачка личност која се бавила појавом музичког реализма код нас. Он је непосредно учествовао у изградњи и спровођењу „идеологије нове социјалистичке Југославије и као представник социјалистичког реализма у музици, али и као музиколог, те се његово стваралаштво тумачи у контексту

---

<sup>66</sup> Исто, 440.

<sup>67</sup> Исто.

<sup>68</sup> Татјана Марковић, нав. дело, 97.

<sup>69</sup> Vojislav Vučković, *Muzički realizam Stevana Mokranjca*, нав. дело, 441–442.

<sup>70</sup> Исто, 441.

идеологије социјалистичке Југославије”.<sup>71</sup> Подстакнут идејама Павла Марковца, Херцигоња се још током студентских дана у Загребу оријентисао ка крајњој левици. У Београду је своје идеје допунио сродним ставовима Војислава Вучковића, и у њих је „чврсто веровао до краја живота”.<sup>72</sup> Као и Вучковић, Херцигоња је посматрао историју музике и музички садржај својих написа са марксистичке тачке гледишта, инсистирајући „на друштвеној улози музике, разликујући музику повлашћених класа од музике ширих народних слојева”.<sup>73</sup> Чињеница да музика постоји као аутономна естетика је за Херцигоњу била потпуно неприхватљива.<sup>74</sup>

Вучковићеви текстови који се баве музичким реализмом („Музички реализам” и „Музички реализам Стевана Мокрањца”), о којима је било речи у овом раду, Херцигоњи су били од великог значаја, јер су му послужили као путоказ за обликовање властитог разумевања ове сложене појаве. Он је у свом тексту „Музиколошки опус Војислава Вучковића”<sup>75</sup> бранио и објашњавао поступке овог композитора, истичући његово „подвлачење друштвене функције музике”, као и „изношење истине о музици”, а на тај начин је оправдавао и поставке своје властите естетике. „Аргументацију за своје схватање реализма је пронашао и у анализама Мусоргског и његовог *Бориса Годунова* које су начинили Марковац и Вучковић”.<sup>76</sup> Музички реализам је за Херцигоњу првенствено идеолошка, а тек потом „стилска” категорија, односно „метод”.<sup>77</sup> Своју дефиницију реализма, Херцигоња је дао у напомени текста „Међусобна зависност музичког фолклора и уметничких облика”<sup>78</sup>: „под реализмом никако не подразумевам илустративност, „дескрипцију” – копију природног звука, већ метод јаснијег и уверљивијег музичког излагања музичким и поетским средствима; даље, под тим подразумевам елементе драмске напетости, елементе драмског начина

---

<sup>71</sup> Srđan Atanasovski, „Nikola Hercigonja i proizvođenje jugoslovenske nacionalne teritorije”, u: *Nikola Hercigonja čovek, delo, vreme*, Beograd, Muzikološko društvo Srbije, 2011, 133.

<sup>72</sup> Marija Bergamo, „Ideja muzičkog realizma kao osnovno uporište Hercigonjina promišljanja muzike”, u: *Nikola Hercigonja čovek, delo, vreme*, Beograd, Muzikološko društvo Srbije, 2011, 63.

<sup>73</sup> Roksanda Pejović, „Muzički tekstovi Nikole Hercigonje”, u: *Nikola Hercigonja čovek, delo, vreme*, Beograd, Muzikološko društvo Srbije, 2011, 80.

<sup>74</sup> Marija Bergamo, „Ideja muzičkog realizma kao osnovno uporište Hercigonjina promišljanja muzike”, нав. дело, 65.

<sup>75</sup> Nikola Hercigonja, „Muzikološki opus Vojislava Vučkovića”, *Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija, 1972.

<sup>76</sup> Marija Bergamo, „Ideja muzičkog realizma kao osnovno uporište Hercigonjina promišljanja muzike”, нав. дело, 67.

<sup>77</sup> Исто.

<sup>78</sup> Nikola Hercigonja, „Međusobna zavisnost muzičkog folklora i umetničkih oblika”, *Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija, 1972.

излагања (дијалог); ту увек има места и ограниченој, целисходној звучној илустрацији, или уметнички уопштеној; што јаснијем приказивању истине о животу.”<sup>79</sup>

Херцигоња се доста бавио фолклором, и у њему видео „хумус из којег израста свака здрава реалистична уметност и непресушено врело идеја за обогаћивање изражајних средстава.”<sup>80</sup> Због велике заинтересованости за фолклор, Херцигоња је веома поштовао и доста се бавио радом Модеста Мусоргског, Леоша Јаначека, Јосипа Славенског, као и Стевана Мокрањца.

Херцигоња је веома ценио Мокрањца – сматрао га је једним од најзначајнијих личности друге половине XX века, и то не само у Србији, већ на простору целе бивше Југославије, „будући да се на његовим основама развила музика Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Стевана Христића”.<sup>81</sup> Херцигоња је „чврсто веровао да је Мокрањац реалистички посматрао народни живот, и он је једини из генерације стасале између два светска рата, који је увидео оригиналност његових композиција”.<sup>82</sup> Покушао је и да пореди руковети са „облицима италијанске ренесансе”, што је, према мишљењу Роксанде Пејовић, тешко прихватљиво.<sup>83</sup>

О Модесту Мусоргском је писао у свом тексту „Реалиста Модест Петровић Мусоргски” у коме, називајући га реалистом, цитира композиторове речи: „живот, ма где се појавио, истина, ма како да је горка, смела, искрена реч људима у лице – ето мог правца, ето шта хоћу и ето где би се бојао да не промашим...”<sup>84</sup> Сукоб Мусоргског са цензуром и неким члановима из круга петорице поводом његове опере *Борис Годунов*, Херцигоња објашњава као „сукоб уметника реалисте, критичара друштвене стварности, са самом том стварношћу, односно, са онима који су ту стварност бранили или је бар другачије гледали него он.”<sup>85</sup>

У написима Николе Херцигоње може се уочити континуитет са написима Војислава Вучковића, иако су приказани Вучковићеви текстови настали пре Другог светског рата, као и Милојевићеви, док су текстови Херцигоње и Коњовића настали

---

<sup>79</sup> Исто, 215.

<sup>80</sup> Marija Bergamo, „Ideja muzičkog realizma kao osnovno uporište Hercigonjina promišljanja muzike”, нав. дело, 69.

<sup>81</sup> Nikola Hercigonja, Marginalije o velikom pioniru našeg muzičkog stvaralaštva, u: *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1971.

<sup>82</sup> Roksanda Pejović, Muzički tekstovi Nikole Hercigonje, нав. дело, 82.

<sup>83</sup> Исто.

<sup>84</sup> Nikola Hercigonja, Realista Modest Petrovič Musorgski, u: *Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1972, 60.

<sup>85</sup> Исто, 62.

после Другог светског рата, у атмосфери Социјалистичке Југославије у којој је сваки афинитет према реализму био високо цењен. Вучковићево и Херцигоњино „социјалистичко” тумачење Мокрањчевог опуса послужило је као темељ наредним генерацијама да што боље схвате оригиналност Мокрањчевог стваралаштва, коју је Херцигоња посебно истицао.

## Закључак

Размишљања Милоја Милојевића, Петра Коњовића, Војислава Вучковића и Николе Херцигоње о музичком реализму, у суштини се не разликују много, иако једино Милоје Милојевић реализам тумачи као натурализам како би истакао „уметнички национализам”, док остали аутори предност дају коришћењу фолклора у циљу што вернијег приказивања друштвене стварности. Концепт приказивања је присутан у одређењу и Коњевих, Вучковићевих и Херцигоњиних схватања музичког реализма, али није код свих њих сагледан на исти начин. Вучковићеви и Херцигоњини текстови имају значајну идеолошку конотацију, док се код Коњовића јавља аутентичан уметнички став и потреба да се животним садржајима реалистички приступи. Сви ови аутори су писали о истим композиторима, и о сличним проблемима (Мокрањац, Мусоргски, Леош Јаначек), тако да се може запазити да су имали заједничка интересовања, којима је свако прилазио из свог угла. Може се закључити да су Милоје Милојевић и Петар Коњовић имали уметнички приступ према музичком реализму, док је за Војислава Вучковића и Николу Херцигоњу реализам представљао питање идеолошког става уметника.

## ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Atanasovski, Srđan, „Nikola Hercigonja i proizvodjenje jugoslovenske nacionalne teritorije”, u: *Nikola Hercigonja čovek, delo, vreme*, Beograd, Muzikološko društvo Srbije, 2011.
- Bergamo, Marija, „Ideja muzičkog realizma kao osnovno uporište Hercigonjina promišljanja muzike”, u: *Nikola Hercigonja (1911-2000) čovek, delo, vreme*, Beograd, Muzikološko društvo Srbije, 2011, 61–75.
- Bergamo, Marija, *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1980.

- Cvetko, Dragutin, „Stvaralačke koncepcije Petra Konjovića”, u: *Život i delo Petra Konjovića*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti muzikološki institut SANU, 1989.
- Dahlhaus, Carl, *Realism in Nineteenth-Century Music* (transl. by Mary Whittall), Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Đurić Klajn, Stana, Naša muzika juče i danas, *Muzički zapisi*, Beograd, 1986.
- Hercigonja, Nikola, *Napisi o muzici*, Beograd, Umetnička akademija u Beogradu, 1972.
- Hercigonja, Nikola, Marginalije o velikom pioniru našeg muzičkog stvaralaštva, u: *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, 1971.
- Konjović, Petar, *Ličnosti*, Zagreb, knjižara Đekić i Popović, 1920.
- Konjović, Petar, *Knjiga o muzici*, Novi Sad, Matica srpska, 1947.
- Marković, Tatjana, „Muzički realizam – pro et contra”, u: *Izuzetnost i sapostojanje*, Beograd, FMU, 1997, 94–102.
- Marković, Tatjana, *Transfiguracije srpskog romantizma-muzika u kontekstu studija kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2005.
- М. С. Каган, *Лекции по марксистско-ленинской эстетике*, Ленинград, 1971.
- Milojević, Miloje, *Muzičke studije i članci*, I – III, Beograd, 1926, 1933, 1953.
- Milojević, Miloje, *Umetnička ideologija Stevana Stojanovića Mokranjca*, Srpski književni glasnik, Beograd, 1.2.1938, br. 3.
- Pejović, Roksanda, „Tradicija 19. veka u napisima Miloja Milojevića”, u: *Miloje Milojević*, zbornik radova, Beograd, 1986.
- Pejović, Roksanda, „Muzički tekstovi Nikole Hercigonje”, u: *Nikola Hercigonja čovek, delo, vreme*, Beograd, Muzikološko društvo Srbije, 2011.
- Adorno, Theodor W., *Klangfiguren*, Frankfurt am Main, 1959.
- Vučković, Vojislav, *Studije, eseji i kritike*, Beograd, Nolit, 1968.
- В. Днепров, *Проблемы реализма*, Ленинград, 1960
- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Zdravković, Živojin, predgovor knjige *Ogledi o muzici Petra Konjovića*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1965.
- Živković, Milenko, *Rukoveti St. St. Mokranjca, Analitička studija*, Beograd, 1957.
- Šuvaković, Miško, *Mimezis*, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005.



Vanja Vuletić

MUSICAL REALISM IN THE WRITINGS OF MILOJE MILOJEVIĆ, PETAR  
KONJOVIĆ, VOJISLAV VUCKOVIĆ AND NIKOLA HERCIGONJA

**ABSTRACT:** Musical realism, as a separate faction of musical romanticism, has occupied the attention of composers, musicologists and music writers since the middle of the 19th century. In our environment, this specific „problem” became relevant only in the 20th century, when professional, Western European educated musicians – primarily composers – interested in folklore and national orientation, showed interest in various phenomena in the history of music. In the interwar period and after the Second World War, composers Petar Konjović, Miloje Milojević, Vojislav Vučković and Nikola Hercigonja wrote about musical realism, among others. Their writings on music are about our folklore. In the Serbian (musical) literature related to these authors, their interpretations of this phenomenon meet at the certain point, but also diverge somewhere, so in this paper, different interpretations of musical realism by the mentioned composers are pointed out. In order to analyze the similarities and differences in the perception of realism in their writings, this paper points out the different representations of realism in the wider musicological literature. All these authors have written about the same composers, and about similar problems. In this regard, their common interests are noticeable.

There are numerous definitions of musical realism in the musicological literature, but none of them is generally accepted. The question is whether musical realism is a style, direction or just a tendency that has appeared in a certain period of time. The works that are perceived as realistic, do not have common characteristics, but certain musical elements can still be noticed. In Serbian literature, the connection between realism and national orientation and the use of musical folklore in articles about domestic composers is emphasized.

**KEYWORDS:** musical realism, articles on music, national orientation, socialist realism, musical folklore.

Тијана Адамовић (Читаковић)<sup>1</sup>

## АЛЕКСАНДАР СЕРОВ И РИХАРД ВАГНЕР: СТАТУС МУЗИЧКЕ ДРАМЕ У РУСКОЈ МУЗИЧКОЈ КРИТИЦИ<sup>2</sup>

**АПСТРАКТ:** Улогу музике у Русији XIX века важно је сагледати у историјском и друштвено-културолошком контексту. То даје могућност да се у ширем оквиру прати развој музичке критике и допринос Александра Николајевича Серова, што је основна тема овог рада. Имао је просветитељску улогу, борећи се за уметност, организовањем циклуса јавних предавања о музици. Положај Серова, као једног од првих професионалних музичких критичара у Русији, биће одређен на основу посматрања из два угла: Серов као поборник вагнеризма и као борац за сопствене идеале. У оквиру овог питања, размотриће се утицај Рихарда Вагнера у Русији у односу на тадашње друштвено стање. Биће сагледана рецепција Серовљевих радова и његове личности у руском музичком животу XIX века, као и Серовљев став према руској музици, те квалитетима које она треба да заступа уз однос са „вагнеровским идеалима”. Циљ рада је да се одговори на питање како се идеали музичке драме одражавају у музичким критикама Серова.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Александар Серов, Рихард Вагнер, руска музика, немачка музика, музичка критика, музичка драма, Стасов, романтизам, XIX век.

Улогу музике у Русији XIX века је важно сагледати у историјском и друштвено-културолошком контексту, јер то даје могућност да се у ширем оквиру прати развој музичке критике и допринос Александра Николајевича Серова (Александр Николаевич Серов, 1820–1871), што је основна тема овог рада. Положај Серова, једног од првих професионалних музичких критичара у Русији, биће одређен на основу посматрања из два угла: Серов као поборник вагнеризма и као борац за сопствене идеале. У оквиру овог питања, размотриће се Вагнеров (Wilhelm Richard Wagner) утицај у Русији у односу на тадашње друштвено стање. Циљ рада је да се одговори на питање како се идеали музичке драме одражавају у музичким критикама Серова.

### **Музички живот у Русији и развој музичке критике у XIX веку**

Крајем XVIII и почетком XIX века, музика је у Русији имала скромну улогу у јавном друштвеном животу. Нису постојала концертна друштва, велики оркестри, широка

---

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

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 3, рађен под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, академске 2013/2014. године.

музичка едукација, критика у штампи, и изнад свега, оформљена публика која би жељно ишчекивала појаву сваке нове композиције и сваког новог талента. Закључак ауторке Френсис Мејз (Francis Maes) која се бавила овом темом, поред великог броја других аутора, чини се тачним – разлог за наведене чињенице је био једноставан: музика је и даље била привилегија аристократије. Новац је могао да купи све, укључујући музичку надмоћност. Александар Серов се борио за уметност организујући циклусе јавних предавања о музици,<sup>3</sup> тиме заузимајући просветитељску улогу.

Руски музички живот је био на донекле сведеном нивоу, уколико се посматра из угла развоја европске музике, па је и музичка критика започела развој на сличан начин. Анализирајући руску музичку критику, Кемпбел (Stuart Campbell) истиче да се не може лако направити разлика између њене едукацијске, хронолошке и вредносне функције.<sup>4</sup> Први писци који су писали о музици у Русији су били они који су писали о разним другим темама, и они који су имали приступ новинарству. Такав је био случај са Ј. М. Неверовим (Януарий Михайлович Неверов), О. И. Сенковским (Осип Иванович Сенковский), Н. А. Мелгуновим (Николай Александрович Мельгунов), и В. Ф. Одојевским (Владимир Фёдорович Одоевский), као и другима који су писали о Глинкиним (Михаил Иванович Глинка) операма. Радови су одсликавали њихову способност опажања и неку врсту обавезе писања о националним делима, али су поред тога показивали и немогућност описивања музике на стручном нивоу. Новински чланци су били главно средство музичке

---

<sup>3</sup> Francis Maes, *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*, Oakland, University of California Press, 2006, 31.

<sup>4</sup> Крајем XVIII века и у првој половини XIX века, музичка дела из других земаља, која су извођена у Русији су била значајна, па су критичари развијали склоност ка процењивању вредности различитих композитора (као што је био случај са дискусијом о Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart) и Росинију (Gioachino Rossini), као композиторима опера које су се изводиле у Москви око 1820. године). У недостатку полемика о самој вредности композиција страних извођача (чији се квалитет утврђивао искључиво на основу порекла и иностраног успеха композитора), пажња је фокусирана на упоређивању способности појединих извођача, тј. интернационалних виртуоза који су повремено посећивали Русију. У сличном контексту су написане и књиге Улибишева (Александар Димитријевич Улибишев) о Моцарту и Бетовену (Ludwig van Beethoven), које су за циљ имале да интерпретирају и процене вредност њихових композиција. Тек када су се домаћи композитори прославили у Русији, критичари су писали у колумнама о њиховим успесима. Иако су главне дискусије вођене због опере *Живот за цара* Глинке, чланци о руским композиторима су почели да се развијају већ са појавом опера Верстовског (Алексеј Николајевич Верстовски). Упор. Stuart Campbell, *Criticism: History to 1945, Russia, The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, <http://www.grove.com>.

критике, било да су у форми фелтона или извештаја. Али, чак и радови у часописима су могли да достигну неслућене размере, и буду издати у више од неколико издања.<sup>5</sup>

Кнез Владимир Фјодорович Одојевски је руски аутор и музички писац XIX века, најпознатији по својим кратким причама, али је био и први значајан руски музички критичар. Након студирања на Универзитету у Москви, радио је у државној служби. Његова необично широка област интересовања се простирала од природних наука до педагогије, од друштвених организација до анатомије – направивши од њега вредног радника, и доневши му огроман круг познанстава који је укључивао скоро све важне фигуре у руској литератури од Пушкина (Александр Сергеевич Пушкин) до Тургењева (Иван Сергеевич Тургенев) и Толстоја (Лев Николаевич Толстой). Рана фасцинација филозофијом одвела га је до немачког идеализма, тачније до Шелинга (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling). Збирка *Руске ноћи* (1844), садржи кратке приче и филозофске студије, укључујући две музичке приче – *Бетовенов последњи квартет* (1831) и *Себастијан Бах* (1835). Одојевски је ценио Баха (Johann Sebastian Bach), Моцарта и Бетовена, презирући модерну италијанску оперу, највише зато што је популаризирана од стране модерног друштва и због њене доминације у руским театрима. Глинкина опера *Живот за цара* (1836) је за Одојевског представљала нову етапу у историји музике – „доба руске музике”. Након Берлиозове (Hector Berlioz) и Вагнерове посете Русији написао је чланке који су ентузијастично промовисали њихову музику.<sup>6</sup> Из представљене биографије Одојевског увиђамо да се он, као и Серов, залагао за пропагирање Вагнерове музике и развој руске опере. Његове критике Глинкиних опера имају неке сличности са Серовљевим у дефинисању драматургије, а истовремено са тим значајним критикама, појава Серова означава почетак професионалне музичке критике у Русији.

---

<sup>5</sup> То је проузроковало излазак четири издања *Руског весника* од 1867. до 1868. године (такав је био случај са Толстојевом анализом *Русалке* Даргомижског [Александр Сергеевич Даргомыжский], које је имало више од четири издања у *Северној пчели*, и Ларошеовим радом *Глинка и његов значај у историји музике*); упор. са: Исто.

<sup>6</sup> Stuart Campbell, Odoyevsky, Prince Vladimir Fyodorovich, *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, <http://www.grove.com>.

## Делатност Александра Серова

Александар Серов је руски композитор и музички критичар Русије XIX века. Иако никад није заузимао неку званичну позицију, нити је припадао постојећим таборима,<sup>7</sup> Серов је био један од најважнијих и најутицајнијих руских музичара шездесетих година XIX века, изузимајући Антона Рубинштајна. Његови критички чланци су неупоредиви у литератури тог типа у његовој земљи, јер се истичу по обухватности и значају. Многи његови есеји су штампани у више издања и непрекидно су представљали снажан ауторитет. Његове опере су дале истакнути допринос руској музичкој сцени између *Русалке* (1856) Даргомижског и раних радова Чајковског (Пётр Ильич Чайковский) и Петорице, али нису опстале на репертоару.<sup>8</sup>

Серов је имао самосталан уметнички развој, у детињству је учио да свира клавир, а истинско музичко осећање се, према писању Владимира Стасова (Владимир Васильевич Стасов), његовог првог биографа,<sup>9</sup> појавило тек када је имао петнаест година. Образовање стиче у Правној школи, у којој је подстицана музичка едукација. У овој установи је постао пријатељ са четири године млађим учеником Стасовим, са којим је у каснијем периоду често расправљао. Стасов пише да су у време студија били блиски пријатељи и најбољи музичари у целој установи.<sup>10</sup> Серов је напустио школу 1840. године, и иако је силно желео

---

<sup>7</sup> У то време се формирају два супротна табора. Први табор представљају Петорица, коју су чинили композитори Балакиријев (Милиј Балакирев), Кјуи (Цезарь Антонович Кюи), Мусоргски (Модест Петрович Мусоргский), Римски-Корсаков (Николай Римский-Корсаков) и Бородин (Александр Бородин), а пошто је Балакиријев био најауторитативнија личност међу њима, често се називају “Балакирјевим кружком”. Стасов је био идеолог овог табора. Други табор се окупљао око Руског музичког друштва, а на челу је био Антон Рубинштајн (Антон Григорьевич Рубинштейн). Припадници првог табора су своје стваралаштво највише заснивали на Глинкиним принципима и добром познавању народних мелодија, док су се чланови другог табора, према Келдишевом (Юрий Келдыш) мишљењу, разилазили са Петорком у избору путева и средстава за развој националног темеља руске музичке културе, јер су сматрали да је за руске музичаре најбитније да овладају музичком баштином Западне Европе, након чега ће бити могуће постићи уметничку самосталност. Упор. Josip Andreis, *Povijest glazbe, Zagreb, Liber, 1975, 574–575.*

<sup>8</sup> Године 1850. завршио је оперу базирану на Гогољевој (Николай Васильевич Гоголь) *Мајској ноћи*. Стасов је осудио ово дело, а управо из преписке Серова и Стасова су документовани Серовљеви оперски пројекти од 1843. године до 1854. године. Упор. Stuart Campbell and Edward Garden, Serov, Aleksandr Nikolayevich, *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, <http://www.grove.com>.

<sup>9</sup> В. В. Стасов, *Избранные сочинения*: в трех томах, том первый, Москва, Государственное издательство „Искусство”, 1952, 272.

<sup>10</sup> Стасов пише и о томе како су их музичке вежбе стално доводиле у везу, истичући важну улогу музике у школи коју су похађали, а заједничка стремљења, надања и очекивања су их, како Стасов наводи, уједињавала и када су лични разлози престали. Упор. исто.

уметничку каријеру, његов отац је инсистирао да се запосли у државној служби.<sup>11</sup> Након завршетка школовања, започео је преписку са Стасовим, коју Стасов дефинише као редак биографски материјал и „исповест душе”, која описује младог Серова,<sup>12</sup> а ова преписка је од важности за каснија тумачења Серовљевог критичарског рада. У време када је био у државној служби, Серов се бавио музиком на аматерски начин, и упркос амбициозним, али неуспелим оперским пројектима, ништа значајно није остварено у овом раном периоду.<sup>13</sup> Стасов пише да је Серовљево самостално упознавање са музичком теоријом праћено неповерењем у сопствене снаге и музичку науку, па уз помоћ Стасова ступа у контакт са чешким теоретичарем Јозефом Хунком, који је живео у Санкт Петербургу, и започиње обуку из контрапункта путем поште. У овом периоду, септембра 1847. године, пише први чланак о музици.

### Доминантне идеје Александра Серова

„Музика је вредност и одраз унутрашњег света човека,  
она је средство истинитог пласирања идеја.”

Александар Серов

Серов је коначно напустио свој положај у државној служби 1851. године, и како аутори Кемпбел и Гарден (Edward Garden) напомињу „постао је мученик због своје уметности”, облачио се запуштено (постоји и анегдота да је носио исти шешир двадесет година) и преживљавао је само захваљујући оскудним приходима стеченим од музичке критике.<sup>14</sup> Стасов цитира Серова: „Маса у људском роду не дозвољава музици да царски влада над човеком, муза инкогнито лута по земаљском простору и бира за себе љубимце у оним ретким бићима, која у духовном богатству виде апсолутни циљ човековог бивствовања”,

---

<sup>11</sup> Серовљева мајка је била немачко-јеврејског порекла, а његов отац је био одличан државни службеник; упор. са: Исто.

<sup>12</sup> Стасов пише да писма представљају не само слику унутрашњег живота Серова, већ је у њима насликан угао руског живота четрдесетих и педесетих година XIX века; а сматра га драгоценим материјалом, јер се у њему налази одраз свега што се тада дешавало у руском и европском свету. упор. са: Исто.

<sup>13</sup> Према мишљењу Кембела и Гардена, није остало ништа осим слабих фантазија и композиција за виолончело и клавир (оба ова инструмента је свирао), и неколико соло песама и клавирских комада. Упор. Stuart Campbell and Edward Garden, нав. дело.

<sup>14</sup> Упор. исто.

даље наводећи да је целокупни живот Серова био живот служења уметности, и да је он музици још од младости принео на жртву све остало што друге привлачи и радује.<sup>15</sup> На основу овога се може закључити да је Серов био изузетно одлучан и индивидуалан, издвојен од масе коју описује као препреку за ширење музике, што се може повезати са тадашњим друштвеним околностима и самим статусом музике. У периоду од 1851. до 1865. године, када је краљевска стипендија осигуравала Серовљево егзистенцију, он је наставио са значајном литерарном активношћу која му је омогућила изванредну репутацију, али је, како Кембел и Гарден указују, „засенила његов истински музички дар”. Његова активност музичког критичара је настављена све до смрти. Према налазима ових аутора, војвоткиња Јелена Павловна је била мецена Серова и утицала је на његов уметнички рад.<sup>16</sup>

Као и велики број композитора XIX века, и Серов је давао објашњења за већину идеја које су биле важне у његовом раду критичара. Утицај Глинке је био неизбежан за Русе Серовљеве генерације, па је исти случај био и са Серовим. Такође, као и многи из његове генерације, Серов се борио за идеју да је потребно много тога урадити у руској музици, а да је то могуће остварити подстицањем стварања домаћег репертоара.<sup>17</sup> Аутор Рудигер Пол (Рјудигер Пољ) указује да су одлучујући били сусрети са Глинком и Даргомижским. Различите уметности су за Серова постале јединствено поље стварања уметности. Пол дефинише да је Серов у поетском искуству осећао музичко исходиште, а музика без поетске идеје је, према Серовљевом мишљењу – безизражајна.<sup>18</sup>

Серов је постао познат публици као критичар дванаест година пре него што је постао познат као композитор. Кемпбел и Гарден представљају Серовљево прво критичко

---

<sup>15</sup> В. В. Стасов, нав. дело, 271.

<sup>16</sup> Као резултат тога (и подршке других утицајних аристократских пријатеља) изведена је опера *Јудит* у Маринском театру 1863. године. На крају 1865. године Серову је понуђен посао на Московском конзерваторијуму од стране Николаја Рубинштајна, брата Антона Рубинштајна, али пошто је Серовљева финансијска ситуација тада била добра, то му је омогућило одбијање понуде. Уместо њега, Чајковски је заузео тај положај. Године 1866. доставио је Руском музичком друштву нека предавања о Глинки и Даргомижском, која су показала релативан мањак фанатизма, а касније је повољно коментарисао музику Римског-Корсакова. Али последњих година живота, Серов је немилосрдно критиковао Балакиријева у *Музичкој сезони*, новом часопису који је финансирала Јелена Павловна. Упор. Stuart Campbell and Edward Garden, нав. дело.

<sup>17</sup> Упор. са: Исто.

<sup>18</sup> Рјудигер Пољ, Рихард Вагнер и Александр Николаевич Серов, у: Елла Макарова, *Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы в Санкт Петербурге*, Berlin, Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft, 1996, 91.

оглашавање као последицу осујећености оперског композитора. Даље се наводи да су сви његови важни есеји били опсежни, високоумни и да су представљали компулсивно полемичке расправе о естетици драматске музике. Тон којим је писао нема никакве везе са његовим контактима са другим музичарима, било ком кругу да су припадали.<sup>19</sup> Серов је први пут објавио чланак у новинама 1851. године. Писао је за петербуршке часописе прегледе музичког живота и неколико крупних фундаменталних чланака. Келдиш описује Серовљево вештину писања, истичући његову начитаност, одлично владање материјом и бљештавост литерарног стила. У првим чланцима, као и у већини радова Келдиш увиђа јарку полемичку црту.<sup>20</sup>

Серов пише: „Музика је језик душе, област осећања и расположења”, и додаје да је музика у звуцима изражен живот душе: „Музика је особени језик душе, језик као неисцрпно поље душе, језик неисцрпних мотива. Највиши задатак музике служи истини осећања.” Ова изјава показује да су Серова занимали проблеми значења музике и постојања музичког језика, који представљају главни предмет западноевропских естетичких расправа у другој половини XIX века, али који су постојали и у античко време.<sup>21</sup> Иван Супичић наводи три главна мишљења о проблему постојања музичког језика: 1) музика јесте језик, 2) музика није и не може бити језик, 3) музика је контекстуални језик.<sup>22</sup> Серов је заступао прво мишљење, насупрот Ханслику (Eduard Hanslick) који је сматрао да музика није и не може бити језик и да главни циљ музичког дела није изражавање осећаја, већ је „музички лепо” вредност која не може поседовати психолошке квалитете, то јест да је лепо „само себи сврха”.<sup>23</sup> Менделсон (Felix Mendelssohn) је у једном писму 1842. године формулисао своје схватање музичког језика, истичући да овај језик може прецизно исказати сваку нијансу људских осећаја, јер он и

---

<sup>19</sup> Stuart Campbell and Edward Garden, нав. дело.

<sup>20</sup> Юрий Келдыш, История русской музыки, Москва, Музгиз, 1947, 47–48.

<sup>21</sup> Темљи европске музичке науке су постављени већ у антици и од тада су проблеми значења и изражаја у музици, питања музике као „имитације” људске психе или „одраза” хармонија космоса, постављени као главни. Научна филозофска мисао била је заокупљена проблемом односа музике и космоса, музике и друштва, и музике и човека. Првим питањем се бавио Питагора, другим Платон, а трећим Аристотел. Ови проблеми су током векова прошли кроз многобројне промене у формулацијама и решењима. Упор. Ivan Supičić, *Estetika evropske glazbe, povijesno-tematski aspekti*, Zagreb, Razred za muzičku umjetnost, 105.

<sup>22</sup> Исто, 122.

<sup>23</sup> Исто, 118.



јесте језик осећаја и на том плану је недвосмислен,<sup>24</sup> што се може упоредити са Серовљевим романтичарским схватањем музике као језика душе.

Поред „истине осећања”, Серов је, према Келдишевим наводима, упорно подвлачио неопходност садржајне мисли. Битно је напоменути да је Серов гајио дубоку и постојану наклоност према Бетовену, а руски истраживач Ленц (Вилгелм Василий Фёдорович Ленц) је дефинисао Бетовенова дела као она која су „не као музика, већ као повезане мисли”, позиционирајући Бетовена на место које припада највишим умовима. Серов је оштро полемисао са Улибишевим (Олександр Дмитриевич Улибишев), поштоваоцем Моцарта који је видео Бетовена као израз пада и слабљења, док је Серов, како Келдиш истиче, сматрао да је управо Бетовеново стваралаштво моменат из којег проистиче савремена уметност.<sup>25</sup>

### Однос према музичкој драми пре упознавања Вагнера

„Сви мањи радови сливају се у океану  
драматске музичке опере”

Александар Серов

У наведеној изјави Серова, аутор Рудигер Пол види отворено присутну једну од раних формулација идеје *Gesamtkunstwerk* – констатујући да је та изјава настала у ранијем периоду, пре него што се упознао с Вагнером. Задатак руске опере је да језик буде основни део, сматрао је Серов. Музика одражава душевни свет човека, Серов и у писму Стасову излаже да музика представља „непосредно изражавање најдубљих тајни осећања које су недоступне за све друге видове изражавања”. Верност осећања у драматској музици оличење је врхунца музичког изражавања.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Менделсон је тврдио да је музички језик супериорнији од говорног, јер су речи у говору двосмислене, док музика „испуњава душу хиљаду пута боље од речи.” Он пише: „Мисли које су изражене музиком коју волим нису превише неодређене да буду изражене речима, него напротив превише одређене... Исте речи не значе никада исту ствар за разне особе. Само мелодија може значити исту ствар, може побуђивати исте осећаје како у једној особи, тако и у другој, осећај који, међутим, није изражен истим речима”. Упор. исто, 122.

<sup>25</sup> Исто.

<sup>26</sup> Рудигер Пол, нав. дело, 92.

Први од програмских чланака Серова је био *Спонтани и његова музика*, написан 1852. године, у коме је дао први руски глас за реформаторску позицију, и објаснио да је критеријум музичке драме „исти као онај за говорну драму, да музичка драма мора бити изнад свега драма”. Да би се дошло до ове „благословене заједнице” музике и драме, Серов је изјавио да је неопходно ускладити захтеве музичке лепоте са захтевима „истинске експресије”, што је подразумевало зближавање италијанске и немачке школе.<sup>27</sup> Према Серовљевом мишљењу опера је синтетичко-музички жанр, у коме музика улази у тесну сарадњу са другим уметностима, посебно са театарском представом. Серов је учврстио поглед да опера треба да буде чврста драматска целина – ова мисао је артикулисана у чланку *Спонтани и његова музика*. У даљем раду свако оперско дело оцењивао је с тачке гледишта односа музике и драматске замисли.<sup>28</sup> У поменутом чланку, Серов даје дефиницију мелодије: „без ње је све бледо, без цвета, безбојно, мртво, независно од најнеопходнијих хармонских елемената, независно од свих чудеса контрапункта и оркестрације”.<sup>29</sup> Ова дефиниција имплицира повезивање са Вагнеровом бескрајном мелодијом и са самим Вагнеровим тумачењем мелодије. У истом чланку појављује се још један идеал Серова, а то је да је „истина изражавања много више од музичке лепоте”, за шта се и Вагнер залагао у својим идејама и остварењима музичке драме. Мишљење Серова да „сценичност не треба да прелази у чисто спољашњу декоративност”,<sup>30</sup> још један је показатељ да је био истомишљеник са Вагнером, који је захтевао специфичан сценски амбијент који ће утицати на доживљај друге реалности код публике.<sup>31</sup> У *Опери и драми*, Вагнер описује да је музичар потиснуо сценографа и костимографа, а од песника је направио свог слугу и „у потоку своје музике, удавио драму са свом њеном опремом и свим кичицама и маказама”.<sup>32</sup> Серов је признавао Глука (Christoph Willibald Gluck), апострофирајући у овом чланку да је Глук стварајући музичку драму, прво схватио да су њени главни услови исти као у текстуалној драми. Серовљево прибегавање критикама се примећује и у случају Глука, где поетске недостатке Глукових опера – приписује стилу француске драме тог времена. Пол примећује да треба запазити

<sup>27</sup> Stuart Campbell and Edward Garden, нав. дело.

<sup>28</sup> Юрий Келдыш, нав. дело, 49.

<sup>29</sup> Рјудигер Поль, нав. дело, 92.

<sup>30</sup> Исто.

<sup>31</sup> Dragana Jeremić-Molnar, *Rihard Vagner, konstruktor istinske realnosti. Projekat regeneracije kroz Bajroјtske svečanosti*, Beograd, Fabrika knjiga, 2007, 220.

<sup>32</sup> Rihard Vagner, *Opera i drama*, Beograd, Madlenianum, 2003.

сличности са Вагнером,<sup>33</sup> што се упоређујући и Вагнерова запажања о Глуку показује као исправна констатација, јер Вагнер пише о Глуковој револуцији као чину у коме се у основи „suprotstavilo jedino nespretnoj i bezosećajnoj potrebi za dopadanjem kod pevača virtuoza, ali je u pogledu čitavog neprirodnog organizma opere sve ostalo u potpunosti po starom”.<sup>34</sup>

Серов исказује антипатију против сваког вида формализма и раскошних поставки Мајербера (Giacomo Meyerbeer). То га свакако не наводи, према мишљењу Пола, да порекне и да се одрекне чисто музичких одлика Росинија и Спонтинија (Gaspere Luigi Pacifico Spontini), док је оштро критиковао невешта либрета, која су према Серовљевом мишљењу била повод, а не циљ.<sup>35</sup> Разочаран Мајербером, он је очекивао долазак „новог оперског генија, који ће нагињати ка трагичном жанру” и који би се „ослободио Гордијевог чвора”.<sup>36</sup>

Мора се истаћи да је Серов руски уметник који се едуковао на немачким класичним узорима и делима Вебера (Carl Maria von Weber) и према мишљењу Пола саосећао је са германском поезијом уопште. Аутор одлично закључује да је потребно приметити да идеје реформаторских стремљења Вагнера која је подржавао Серов, јесу рођене и у самом Серову и постојале су савршено и независно од вагнеровских идеала, пре упознавања Серова са Вагнером.<sup>37</sup>

### **Формулисања идеја музичке драме након упознавања Вагнера**

Након неколико месеци од писања чланка о Спонтинију, Серов је открио Вагнерову *Оперу и драму*, и тада је започело његово дуго залагање за Вагнера – лично, професионално и пропагандистичко, јер је он моментално препознао сродан дух. Срео је Вагнера у Вајмару 1858. године, а 1863. године<sup>38</sup> објавио је Вагнеров долазак у Русију, проглашавајући себе његовим следбеником и учеником.<sup>39</sup>

---

<sup>33</sup> Рјудигер Пољ, нав. дело, 93.

<sup>34</sup> Rihard Wagner, нав. дело, 20.

<sup>35</sup> Рјудигер Пољ, нав. дело, 93.

<sup>36</sup> Stuart Campbell and Edward Garden, нав. дело.

<sup>37</sup> Рјудигер Пољ, нав. дело, 93.

<sup>38</sup> Године 1859, како Пол истиче, Серов би урадио све да би довео Вагнера у Русију. Године 1860. Вагнер добија предлог да представи *Танхојзера*, али је отказао, претпоставља се због пропасти овог дела у Паризу.

Аутор Пол констатује, на основу цитата Оскара фон Риземана (Oscar fon Rieseemann), да се „може сасвим поуздано тврдити да на целом свету Вагнер није имао страснијег и самопожртвованијег апостола од Серова”. Као аргумент, овај аутор наводи Вагнерову изјаву у књизи *Мој живот*, у којој Вагнер пише: „Из Петербурга дошао Серов, оригиналан, интелегентан човек, који је јасно стао на страну Листове и моје музике, и након што је у Дрездену гледао *Лоенгрин* (1850), хтео је да се ближе упозна са мојим радовима.” Аутор такође истиче да је после Бакуњина (Михаил Бакунин), Серов други чувени Рус који је ступио у контакт са Вагнером.<sup>40</sup>

Серов се борио против „костимираног концерта” италијанске опере, сматрајући да је ту драма само „предлог”. Борио се за Глинкине идеје, и сматрао је *Живот за цара* првом руском музичком драмом. Осим у чланцима, и у предговору за оперу *Рогнеда* (1863–5), Серов износи своје ставове и тежње „мој идеал је драматска истина у звуку”, писао је у том предговору, „мада би за истину вредело жртвовати условну лепоту и галантеријско богатство музичког облика”.<sup>41</sup> Истина као идеал, могла би се упоредити са Вагнеровом тежњом ка конструкцији реалности у својим музичким драмама. Иако Серов није достигао Вагнеров успех у погледу музичке драме, ипак се увиђају идеје о „драматској истини” и „истини осећања” на које Вагнер није утицао, већ се могу дефинисати као плод самосталног Серовљевог промишљања, на основу интуиције подстакнуте урођеним уметничким талентом. У центру музичког дела треба да буде смисао, а музика мора да се потчињава захтевима истинске драматургије, писао је Серов. Лепота, као таква, за њега није имала никакво значење, према констатацијама Пола, изузев тренутка када се јављала са истином живота. Можда је управо због свега наведеног, Вагнер сматрао да Серов истински разуме његове идеје.<sup>42</sup>

Пропагирање Вагнера, Келдиш је окарактерисао термином „вагнероманија”, и како овај аутор закључује, управо је вагнероманија извор читавог низа крајности које је себи дозволио Серов; последица су била разна преувеличавања, а може се претпоставити да су исто сматрали и Серовљеви савременици који су били противници Вагнера.

---

Ипак, 1863. године прихвата позив и пријем који му је припремљен на далеком северу, и осећање тријумфа у најблиставијем наступу, поништили су све преживљено. Упор. исто.

<sup>39</sup> Stuart Campbell and Edward Garden, нав. дело.

<sup>40</sup> Рјудигер Пољ, нав. дело, 91.

<sup>41</sup> Исто.

<sup>42</sup> Исто.

## Серовљеве критике првих руских националних опера – на основу критеријума „вагнеровских идеала”

Александар Серов је направио рану лајтмотивску анализу *Живота за цара* под утицајем Вагнерових дела. Оно што се у овој опери свидело тадашњем руском друштву била је синтеза две прогресивне тенденције: *Живот за цара* је била прва трагедија у Русији, и представљала је музичку идеализацију руске народне мелодије, доведену до нових достигнућа. Ове две тенденције су, како Тараскин (Richard Taruskin) истиче, „напајале једна другу и изгледа да су показале, у својој симбиози, пут којим ће развој руске опере органски наставити даље”.<sup>43</sup>

Када је Глинка компоновао другу оперу, *Руслана* (1842), то је, према Тараскиновом мишљењу, постало тест за оперу. Нико није могао да порекне да се *Руслан* суочио са проблемима као што су веза музике и драме, или речи и тона – питања која су, како нас Тараскин подсећа, ретко била покренута у Европи пре појављивања Вагнерових расправа. Руска школа је у то време била суочена са филозофском кризом, на самом почетку свог постојања. Постојао је додатни елемент, уметнички патриотизам, који није помогао да се разјасне проблеми.

Одојевски је писао да се либрето ове опере мора поново урадити (Пушкинова поема), подразумевајући задржавање Глинкине музике. Он је такође покушао да одбрани ову оперу, али то је створило више проблема, него што их је решило. „Тражити драму у делу фантастике било би узалудно. Драма у фантастичној бајци има своје посебне услове, који припадају искључиво том свету.”<sup>44</sup> За Одојевског, као и за сваког романтичара, како Тараскин истиче, појам фантастично је разумеван као метафора за људско стање. Када је Одојевски наставио да описује место музике у драми фантастике, он је успео да постави једино проблемску природу опере:

Признајем, ја сам непријатељ фантастичарске презентације на сцени. Театарске форме су сувише једноставне да изразе страсти, патње и радости фантастичног света. Сценска извођења изискују завршене, одређене форме, док је карактер фантастичног дела један од неодређених, бесконачних... Али, ово се не односи на музику – музика, помоћу своје моћи која подразумева неограниченост, и неодређене форме, може дати сценску презентацију тачно до тренутка пре него што се може назвати фантастичним. Али за други

<sup>43</sup> Richard Taruskin, *Glinka's Ambiguous Legacy and the Birth Pangs of Russian Opera, 19th-Century Music*, 1977, 1/2, 144.

<sup>44</sup> Исто.

услов је неопходно да извођач буде способен да се преда тајном свету и да заборави на време и реалност која га окружује. Овај услов је најтежи од свих, пошто цело окружење збуњује извођача, чак и лепота поставке.<sup>45</sup>

Оно што Тараскин закључује на основу овог цитата је позив за измештање опере из театра на концертну сцену у виду ораторијума.<sup>46</sup>

Тараскину није изненађујуће Серовљево виђење *Руслана* (пре премијере) као нечег што је противотров *Животу за цара*. Вести о Глинкиној новој опери изазвале су привржено ишчекивање да ће поправити све грешке прве опере и заправо испунити оно што је прва само обећавала: чврст темељ за оно што је Серов називао руска „драматска национална музика”. Серов пише 1841. године:

Руској опери је потребан магични субјект – да би открио читаво богатство наше митологије и изразио истинско руско виђење природе. Ако би се такав субјект развијао са правим познавањем руског духа, са изгарајућим ентузијазмом и ако би требало да се суочи са данашњим критеријумом за театарску музику – онда би прави пут био постављен и судбина руске музике би била одлучена! Можда нећемо морати много да чекамо на то – Глинка ускоро завршава своју другу оперу, *Руслан и Лјудмила*. Ја не знам ову креацију, али судећи по теми и самом композитору, радујем се унапред. Ох, пошто сам се лично упознао са Глинком, верујем у њега као у божанство.<sup>47</sup>

Ова Серовљева очекивања наводе нас на помисао да је и пре упознавања са Вагнером имао идеју употребе руског мита као смернице за исправну будућност руске националне опере, а познато је да је Вагнер у својим делима највише користио германске митове. Аутори Драгана Јеремић-Молнар и Александар Молнар констатују да је Вагнер схватао мит као срце духовности једног народа и да је народ уздигао у принципијелни стваралачки субјект.<sup>48</sup> Али за Серова је, без обзира на поменуте наде и ишчекивања, према Тараскиновом мишљењу, директно упознавање са делом проузроковало разочарање. Тараскин истиче да су Серов и Стасов дефинисали четири критеријума за вредновање опера: 1) општа поетска концепција, 2) избор карактера, 3) план и сценарио, 4) квалитет музике и оркестрације. Серов је навео да

---

<sup>45</sup> Исто.

<sup>46</sup> Исто, 146–147.

<sup>47</sup> Исто, 151.

<sup>48</sup> Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 53.

*Руслану* недостају први и трећи критеријум, али да није успео да „избегне да га воли због другог и четвртог, који су заиста лепо и заводљиви”. „Дивна лепота четврте тачке”, према Тараскином мишљењу је постала морална дилема за Серова, пошто „није дозвољавала строгом критицизму да продре до дубина концепције”, а управо први критеријум је концепција на основу које је засновао сопствене прописе за руску оперу, и своја велика очекивања од *Руслана*. Руски магични субјект није послужио оснаживању драматског јединства, како је очекивао Серов, већ је завео Глинку да компоује врсту костимираног концерта коју би овај музички критичар радије видео као нешто што је превазиђено.<sup>49</sup> У овом случају, *Руслан* би према Серовљевом мишљењу послужио као негативан пример. Као што је споменуто у претходном делу рада, Серов је почео 1851. године да се професионално бави музичком критиком, и посветио је најважније чланке формулацијама теорија о опери као музичкој драми, а Тараскин истиче да је Серов у својим радовима потврдио чињеницу да је неуспех *Руслана* била одлучујућа траума која је реформисала његов критички осврт. У својим истраживањима од Мајербера до Вагнера тражио је модел музичке реализације сопствених идеја, али никада није изгубио веру у Глинку, видевши у њему камен темељац руске школе. Тараскин пише да би можда праведније било рећи да се Серов, због одбацивања *Руслана*, вратио проучавању *Живота за цара*, сматрајући да је његове вредности неправедно потценио.<sup>50</sup>

Серовљево залагање за историјски идеал музичке драме, уочава се у критичким коментарима Глинкине две опере:

Глинка је компоновао две опере. Једна је чудо инспирације, невероватна креација, модел органске целине почевши од опште концепције, па све до најситнијих детаља. Друга је конгломерација индивидуалних потеза генија и бриљантне, апсолутне музичке лепоте, али у синтези са најлошијим либретом на свету... Када је створио прву славну оперу, која поседује јединствену драматску концепцију, Глинка је желео да се покаже у другој опери, играјући се виртуоза са својим новим оснаженим композиторским даром... Он је замислио да је могуће раздвајање музичких интереса од сценских, игнорисао је интегритет опере као драме, и због свих ових прекршаја против уметности, платио је скупо – пропашћу свог херојског рада...<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Richard Taruskin, нав. дело, 151.

<sup>50</sup> Исто, 152.

<sup>51</sup> Исто, 153.

У наставку коментара Серов још једном потврђује залагање за сопствене идеале, постављајући, у складу са тим, и одговарајућа питања:

Све што је дато на сцени је драма, живи драматуршки организам, или би у супротном најбоље било никад не подићи завесу... Каква је ово врста опере, ако музика производи снажније ефекте у концертној сали него на сцени? Каква је то врста уметничке креације, која осваја када се изводи [дељена] на комаде, радије него у целини?<sup>52</sup>

У контроверзе о *Руслану*, Серов је према Тараскиновом мишљењу, наставио да читава вагнеровске утицаје (то јест сопствене идеје, које смо изнели у претходном делу рада и које доказују развој Серовљевих идеја без утицаја Вагнера) који су проузроковали бројне несугласице са Стасовим. Серов напомиње да „озбиљна магична опера мора обезбедити митску и мистичну базу за апсолутну духовну драму”. Према Тараскиновом мишљењу, није тешко погодити да је имао *Танхојзера* (1845) и *Лоенгрин* на уму, када је тврдио да је „време за све оне који се баве оперском музиком да знају да на свету већ постоје музичко-сценска дела у којима су највиши идеали музичке драме отелотворени”.<sup>53</sup>

## Закључак

Након свега наведеног, увиђа се да је Серов у Русији ‘признавао’ само једно дело – *Живот за цара* Глинке. Серов је у писму сестри описао повезаност Глинке и Вагнера: „Што се више уживљавам у Вагнера, тим налазим сродности са Глинком”. Ипак, без обзира на драматуршке недостатке, *Руслан и Лјудмила*, према Серовљевом мишљењу представља дело чија су решења у инструментацији и хармонизацији невероватна и слична позним Вагнеровим делима, истичући да су били непознати једни другом. Чак и у *Русалки* Даргомижског, Серов препознаје стремљење ка драматској истини, а то стремљење се поклапа са стремљењем ка руској националној опери, како примећује Пол.<sup>54</sup>

Серовљево неопрезно пропагирање Вагнера, кога су други руски композитори оспоравали, учинило је више лошег него доброг за његову репутацију, и такође је утицало на то како ће га у будућности публика посматрати. Естетска позиција Серова је сматрана

---

<sup>52</sup> Исто.

<sup>53</sup> Исто, 155.

<sup>54</sup> Рјудигер Пол, нав. дело, 100.



позицијом која је у потпуности произашла из вагнеровске позиције, иако је чланак о Спонтинију доказивао супротно, то јест да су одређене естетске идеје у бити само Серовљеве, без утицаја Вагнера, чије идеје тада није познавао. Још важнија је чињеница да Серовљев каснији рад није тако јасно проистекао из утицаја Вагнера, а то је било схваћено као доказ његове непостојаности и неверности, а не позитивно, као показатељ Серовљевог талента и интуиције.<sup>55</sup> Оваква неправична осуда је формирана под утицајем Стасова, који је написао: „Од Серова ништа није остало, остало је само лице фанатика, који је све ново осим Вагнера одбацивао и мрзео Руску школу”.<sup>56</sup> Као припадник Балакирјевог круга, Стасов је сматрао *Руслана и Лјудмилу* моделом руске националне музике, без обзира на драматуршке недостатке, јер је *Живот за цара* презирао из идеолошких разлога, сматрајући га одразом надмоћи царистичке власти. Серов, веран свом идеализму, одбацио је *Руслана* у корист драматски снажнијег *Живота за цара*. Њихово отуђивање букнуло је, према речима Кемпбела и Гардена, у „горак и дуготрајан новински рат” након Глинкине смрти, а Серов је окарактерисан као непријатељ Нове руске школе, без обзира на срдачне критичке рецепције Балакирјева, Кјуија, Мусоргског и Римског–Корсакова које је објављивао након њихових дебитних појава у друштву. Касније непријатељство према Балакирјеву и Кјуију је резултат и одговор на отворене провокације. Стасов, који је надживео Серова више од тридесет година, настављао је да квари сећање на њега бујицом погрдних чланака, укључујући и велике прегледне чланке који су представљали темеље западној рецепцији руске музике у раном XX веку.<sup>57</sup>

На крају, можемо закључити да након „одбацивања” *Руслана* у поређењу са Вагнером, Серов користи исто теоријско поље да би величао Глинкину прву оперу, пишући искрено: „највећи хвалоспев за нашег Глинку било би рећи са поносом да је у Русији, десет година пре вагнеровске револуције, постојао уметнички геније који је створио оперу на руском националном тлу која је пришла вагнеријанским идеалима врло близу”.<sup>58</sup> Овом изјавом би се могла оповргнути мисао о Серову као поборнику вагнеризма, аргументујући да је он изнад свега ценио Глинкин рад и руску националну музику, у којима је након свих проучавања и истраживања од Спонтинија до Вагнера, увидео

---

<sup>55</sup> Stuart Campbell and Edward Garden, нав. дело.

<sup>56</sup> В. В. Стасов, нав. дело, II том, 683.

<sup>57</sup> Stuart Campbell and Edward Garden, нав. дело.

<sup>58</sup> Richard Taruskin, нав. дело, 156.

„вагнеровске идеале” које је и сам описао у поменутом чланку *Спонитини и његова музика*, а исти су за Серова отелотворење идеала музичке драме.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Andreis, Josip, *Povjest glazbe*, Zagreb, Liber, 1975.
- Campbell, Stuart, Criticism: History to 1945, Russia, *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, <http://www.grove.com>.
- Campbell, Stuart, Odoyevsky, Prince Vladimir Fyodorovich, *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, <http://www.grove.com>.
- Campbell, Stuart and Edward Garden, Serov, Aleksandr Nikolayevich, *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, <http://www.grove.com>.
- Jeremić-Molnar, Dragana, *Rihard Vagner, konstruktor istinske realnosti. Projekat regeneracije kroz Bajrojske svečanosti*, Beograd, Fabrika knjiga, 2007.
- Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.
- Келдыш, Юрий, *История русской музыки*, Москва, Музгиз, 1947.
- Francis Maes, *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*, Oakland, University of California Press, 2006.
- Макарова, Елла, *Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы в Санкт Петербурге*, Berlin, Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft, 1996.
- Стасов, В[ладимир]. В[асильевич], *Избранные сочинения*, в трех томах, первый и второй том, Москва, Государственное издательство „Искусство”, 1952.
- Supičić, Ivan, *Estetika glazbe, povijesno-tematski ogleđi*, Zagreb, Razred za muzičku umjetnost, 1978.
- Taruskin, Richard, Glinka's Ambiguous Legacy and the Birth Pangs of Russian Opera, *19th–Century Music*, 1977, 1/2, 142–162.
- Vagner, Rihard, *Opera i drama*, Beograd, Madlenianum, 2003.

Tijana (Adamović) Čitaković

*ALEXANDER SEROV AND RICHARD WAGNER: THE STATUS OF MUSIC DRAMA IN  
RUSSIAN MUSIC CRITICISM*

**ABSTRACT:** At the end of the XVIII and the beginning of the XIX century, music played a modest role in Russian public social life. Francis Maes, who dealt with this topic, cites as a reason the fact that music was still the privilege of the aristocracy. Having in mind the later development of Russian music criticism in relation to the European one, analyzing it, Stuart Campbell points out that it is not easy to distinguish between its educational, chronological and value function. The first writers to write about music in Russia had access to journalism and dealt with various other topics, and newspaper articles were the main means of music criticism. Therefore, it is important to consider the role of music in XIX century Russia with relation to the historical and socio-cultural context. This gives the opportunity to follow the development of music criticism and the contribution of Alexander Nikolayevich Serov in a broader framework, which is the main topic of this paper. He had an educational role, fighting for the arts by organizing cycles of public lectures on music. The position of Serov, as one of the first professional music critics in Russia, will be determined based on observations from two angles: Serov as a supporter of Wagnerism and as a fighter for his own ideals. Within this question, the influence of Richard Wagner in Russia in relation to the social situation at that time will be considered. Thus, the reception of Serov's works and his figure in the Russian musical life of the XIX century will be considered, as well as Serov's attitude towards Russian music and the qualities it should represent in possible relation to „Wagnerian ideals”. The aim of this paper is to answer the question of how the ideals of musical drama are reflected in Serov's musical critiques.

**KEYWORDS:** Alexander Nikolayevich Serov, Richard Wagner, Russian music, German music, music criticism, music drama, romanticism, 19th century music.

# *Личности и институције*

## МУЗИЧКО СТАВАРАЛАШТВО ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА ТОКОМ ПЕДЕСЕТИХ ГОДИНА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Интересовање за писање рада о Владану Радовановићу је подстакнуто свеобухватношћу његове делатности, која осим компоновања обухвата друга уметничка поља и делање ван света уметности. При првом сусрету са композитором уочен је значај шесте деценије у његовом стваралаштву, али и у целокупној српској уметности. На основу мишљења Дејана Ђорића може се закључити да је Радовановић стварао специфичну духовну климу времена и деловао у истој, а на ту климу времена указао је Јеша Денегри у својој књизи *Теме српске уметности: педесете*. Он сматра да уметност тог периода није језички и стилски јединствена, већ испољена у „мноштву појединачних појава”. Дато је могуће сагледати кроз примере одређених Радовановићевих дела. Композитор је истакао 1953. годину као (за њега) преломну због почетка формирања основа домена и области његовог стварања. Међутим, Радовановићевом музичком стваралаштву из шесте деценије XX века чини се да није посвећено довољно пажње у написима о њему и литература којом се обухвата овај период није бројна. Стога ће у овом раду, због пресудне важности датих година за потоње стваралаштво и поетику овог композитора, тежиште бити постављено на музичким остварењима Владана Радовановића насталим педесетих година XX века, а то су: *Тема са варијацијама на народну тему* за клавир, *I гудачки квартет*, неколико прелида из збирке *48 прелида*, *Sinfonia concertante*, *Свита* за виолончело и клавир, *Корали*, *интермеца* и *фуга*, *Полифонија 9* (деветоглас). Циљ рада је да се на наведеним делима прикаже један еволутивни развој стваралаштва овог композитора, што се значајно огледа у третману полифоније, као и српске музике датог периода.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Владан Радовановић, педесете године XX века, неокласицизам, полимузика, високи модернизам, *Полифонија 9*, *Тема са варијацијама на народну тему*, *Корали*, *интермеца* и *фуга*, *48 прелида*, *Sinfonia concertante*

### Увод

Идеја за писање семинарског рада о Владану Радовановићу (1932–2023), потекла је из сусрета са овим уметником. Оно што је покренуло интересовање при успостављању контакта са Радовановићем јесте свеобухватност његове делатности. Иако је Владан Радовановић композитор по свом образовању,<sup>3</sup> његова интересовања превазилазе композиторске активности. Он се подједнако бави и пластичном уметношћу (сликањем и цртањем), књижевношћу, али и неким делатностима које не припадају свету

---

<sup>1</sup> Контакт: [minavilla12@gmail.com](mailto:minavilla12@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Национална историја музике 4, рађен под менторством ванр. проф. др Весне Микић, академске 2012/2013. године.

<sup>3</sup> Владан Радовановић је уписао композицију 1952. године, а дипломирао је 1956. године на Музичкој академији у Београду, у класи професора Миленка Живковића.

уметности.<sup>4</sup> Због различитих области деловања, Владан Радовановић привлачи пажњу бројних аутора – теоретичара уметности, музиколога, естетичара, композитора и других. Међутим, чини се да музичком стваралаштву Радовановића из шесте деценије XX века није посвећено довољно пажње у написима о овом композитору. Литература која обухвата овај период Радовановићевог музичког стваралаштва није бројна, а ауторка која је сагледала композиције из педесетих година је Мирјана Веселиновић-Хофман – у монографији *Уметност и изван ње – поетика и стваралаштво Владана Радовановића*.<sup>5</sup> Осим тога, у литератури се спомињу само одређена дела из друге половине шесте деценије. У овом раду ће, због недовољне истражености, али и пресудне важности ових година за потоње стваралаштво и поетику овог композитора, фокус бити управо на музичким остварењима која су настала педесетих година XX века.

При првом сусрету са Владаном Радовановићем постало је јасно колико је важна шеста деценија, не само у његовој уметности, већ у целокупној српској уметности. Композитор је истакао 1953. годину као (за њега) преломну годину у тој деценији, због тога што тада почињу да се формирају основе онога што ће постати домени и области његовог стварања. Те области обухватају музику, сликање, писање песама и кратких текстова, бележење и цртање снова и тактилну уметност. Са записима снова и њиховим илустровањем Радовановић је започео 1953. године; апстрактно-структуристичке цртеже ствара од 1958. до 1970. године; синестезијска превођења реч-слика, реч-гест и полимедијални пројекти настају од 1955. до 1975. године; тактилна уметност (пипазони тј. тактизони) у периоду од 1956–8. године; воковизуелна синтеза речи, звука и лика у дводимензионалном простору од 1954. године, а воковизуелна синтеза у тродимензионалном простору од 1958. године; концептуални планови и пројекти од 1954–7. године; предлози за чињење и вежбе у периоду од 1956–7. године, а рад са телом као предметом настаје 1956. године. Оно што Дејан Ђорић истиче као карактеристику Радовановићевог укупног стваралаштва у уметности и онога што излази из оквира уметности није „samo bavljenje mnogim različitim granama ovih duhovnih delatnosti nego i istovremeno bavljenje različitim, čak i

---

<sup>4</sup> Као на пример записивање и илустровање снова, пројектизам.

<sup>5</sup> Mirjana Veselinović, *Umetnosti i izvan nje – poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Novi Sad, Matica srpska, 1991.

опрећним stilovima.”<sup>6</sup> На основу овог кратког прегледа Радовановићеве делатности, може се закључити да је аутор уједно стварао специфичну духовну климу времена и деловао у истој, а на ту климу времена указао је Јеша Денегри у својој књизи *Теме српске уметности: педесете*.<sup>7</sup> Јеша Денегри истиче педесете године у српској култури називајући их периодом послератног позног модернизма. Под тим појмом он подразумева период обнове, сустизања и надокнађивања заостатака у уметничком животу и модернизацију културне средине. Модернизам не негира традицију, како Јеша Денегри објашњава, већ је надограђује нечим новим и тежи ка интернационализму у култури и уметности. То значи да уметници овог периода нису окренути једино ка локалном и националном, али се ослањају на претходнике и раније појаве у смислу проналажења сродности између овог и ранијих раздобља.

Modernizam početka pedesetih na beogradskoj sceni složeni je organizam u čijem funkcionisanju uzimaju učešća autori iz dve generacije (predratne i prve posleratne), ujedno umetnici različitih individualnih karakteristika, ali za sve njih je – ukoliko su takva pojednostavljena dozvoljena – moguće reći da pripadaju mentalitetu formiranom na evropskim i domaćim podlogama umerenih modernističkih tekovina građanske umetnosti (...).<sup>8</sup>

Тиме је Јеша Денегри желео да укаже на истовремену присутност више генерацијски удаљених стваралаца, који доприносе хетерогености овог периода, али који се ипак усаглашавају са својим духовним, културним окружењем, чак и када га отворено и изричито не подржавају. Напоследку он закључује да „umetnost tog perioda nema nikakvo čvrsto stilsko i jezičko jedinstvo” и да се „ta umetnost ispoljava u mnoštvu pojedinačnih pojava i u nizu zajedničkih ideala (...).”<sup>9</sup> То „мноштво појединачних појава” могуће је сагледати кроз примере одређених дела из музичког стваралаштва Владана Радовановића у коме ће бити приказан један еволутивни развој српске музике у оквиру педесетих година.

### **Радовановићев однос према неокласицизму**

Владан Радовановић припада генерацији композитора који су почетком 60-их година XX века српску музику прикључили тада актуелним тенденцијама које су се

---

<sup>6</sup> Dejan Đorić, Rodonačelnik srpske avangarde, u: *Vladan Radovanović, Sintezijska umetnost*, Kragujevac, Narodni muzej 2005, 9–10.

<sup>7</sup> Ješa Denegri, *Teme srpske umetnosti: pedesete*, Novi Sad, Svetovi, 1995.

<sup>8</sup> Исто, 13.

<sup>9</sup> Исто, 18.

успостављале у Европи и данас представља авангардно оријентисаног уметника како у српској, тако и у европској уметности.<sup>10</sup> Међутим, до тог момента, Владан Радовановић је радио на стварању сопствене поетике пролазећи кроз различите уметничке праксе, па његово стваралаштво из педесетих година може да се посматра као развојна фаза у изналажењу те поетике. На основу списка композиција који је сам композитор приложио<sup>11</sup> и у консултацији са аутором, одабрано је неколико композиција које могу указати на развојни пут његовог стваралаштва. Те композиције су: *Тема са варијацијама на народну тему*, *I гудачки квартет*, *Свита* за виолончело и клавир, неколико прелида из збирке *48 прелида*, *Sinfonia concertante*, *Корали*, *интермеца и fuga* и *Полифонија 9 (Деветоглас)*.

Пре него што је започео студије композиције на Музичкој академији, Владан Радовановић је већ иза себе имао неколико дела на којима је самостално радио. Поред бројних композиција за клавир које су прожете романтичарским, импресионистичким или експресионистичким елементима, налази се и његово прво зрело дело *Тема са варијацијама на народну тему*. Током студија, Радовановић се упознаје са неокласичарским тенденцијама кроз слушање композиција Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), Бартока (Béla Bartók, 1881–1945) и Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891–1953).<sup>12</sup> У то време, 1952. године Радовановић ступа у контакт са Енриком Јосифом (1924–2003), па се и преко њега упознаје са неокласицизмом. Под тим утицајима Радовановић се заинтересовао за ову музичку праксу из које су се изнедрила, поред многих осталих, дела као што су *I гудачки квартет* (I и II став), *Свита* за виолончело и клавир, *48 прелида* и његов дипломски рад *Sinfonia concertante*. Залазећи у проблематику неокласицизма, Радовановић долази до сопственог термина којим назива композиције настале при његовом додиру са неокласицизмом. Дајући посебан термин за своја дела, Радовановић је хтео да направи отклон од тадашњег тумачења неокласицизма и од таквог назива, који је он сматрао неадекватним. На основу текста који је Владан Радовановић написао поводом концерта 1955. године на коме су извођена његова неокласична дела, композитор је образложио своје тумачење неокласицизма. На том концерту су изведене композиције *Пет прелида* из збирке *48 прелида*, *Друга соната* за два клавира (која је касније нумерисана као

<sup>10</sup> Поред Радовановића, ти композитори су Петар Бергамо (1930–2022), Петар Озгијан (1932–1979), Рајко Максимовић (1935) и Зоран Христић (1938–2019).

<sup>11</sup> Табела свих композиција из педесетих налази се у прилогу 1.

<sup>12</sup> Владан Радовановић је 1953. године водио бележницу дела које је слушао, међу којима су и дела наведених композитора. Списак са композицијама видети у прилогу 2.



Прва соната за два клавира) и Четврта соната за два клавира (која је сада нумерисана као Друга соната за два клавира). На почетку свог текста Радовановић објашњава како је и када дошао у додир са неокласицизмом,<sup>13</sup> истичући у тексту Игора Стравинског, као главног посредника између њега и неокласицизма. Не знајући историјске контрадикције које су довеле до тога да се један период стваралаштва Стравинског тумачи као неокласични период, већ, како сам каже, само на основу слушања музике Стравинског, Радовановић даје своје тумачење неокласицизма и поставља основне теорије које је начинио још при првом контакту са неокласицизмом, сада их и писмено образлажући. Радовановић је, поредећи еклектицизам и неокласицизам, у неокласицизму препознао „израз стваралачке моћи и храброст оног ко је тај корак први учинио”, док је еклектицизам за њега „tvorački nemoćan, uhvaćen od svega onog čemu podražava a da to i ne zna”.<sup>14</sup> По његовом мишљењу, оно што је заједничко еклектицизму и неокласицизму су бројна подсећања на нешто што је већ опoјмовљено у музици.<sup>15</sup> Та подсећања у неокласицизму не потичу од наслеђених елемената у музици, који су се задржали током промене стилова, нити од еклектичног подражавања, већ од „doslednosti u uspostavljanju odnosa prema svim jezicima”.<sup>16</sup> Поредети ова два приступа, Радовановић већ тада имплицитно указује на императив оригиналности у својој поетици. По његовом мишљењу доследност у неокласицизму је другачија од доследности дотадашњих стилова и пракси, јер дотадашњи стилови један другог међусобно искључују. Сваки стил има своје особености по којима се и разликује од неког другог стила, док код неокласицизма то није случај, јер неокласицизам обједињује и најопречније изразе и у томе је доследан.<sup>17</sup> Доследност неокласицизма и осталих стилова Радовановић пореди са бојама, при којима се сваки стил до неокласицизма „боји” једном бојом, док је неокласицизам спектар боја, мозаик боја које се претапају једна у другу или које стоје одвојено једне поред других. То значи да „objekt stvaralačkog interesovanja postaje ne samo neistraženi zvuk nego i već opoјmovljen, vezan za poznatu muzičku ličnost ili stil”.<sup>18</sup> Међутим, Радовановић напомиње да неокласицизам по себи не изражава вредносну категорију, односно, да смена стилова у историји не указује на степен напредовања у оквиру вредносне категорије, него да се о степену вредности може говорити само у оквиру једног стила и

<sup>13</sup> Као што је већ напоменуто, то се десило 1952. године.

<sup>14</sup> Vladan Radovanović, *Polimuzika*, 1955, rukopis, 1.

<sup>15</sup> Исто, 1.

<sup>16</sup> Vladan Radovanović, *Polimuzika*, 1955, rukopis, 2.

<sup>17</sup> Исто, 2.

<sup>18</sup> Исто, 2.

тима још једном истиче свој високомодернистички став о значају оригиналних творевина уметности. Композитор сматра да се у неокласицизму крије и други смисао, или више смислова, те неокласицизам назива полисмисленом музиком, управо због назирања различитих слојева нечег већ чутог, нечег познатог, било из прошлости или из актуелне садашњости. Због тога што се Радовановић, како сам пише, није усуђивао да такав поступак назове познатим, назвао га је привидном полисмисленошћу. Радовановић примећује да смисао такве доследности није низање различитих екстракта, већ је смисао у њиховом односу. Због тога што се ти екстракти на различите начине уодношавају, тај смисао постаје – полисмисао. „I zato što nije posredni odnos prema klasiци nego i prema bilo čemu iz celokupne muzičke datosti – uzeo sam kao radni naziv za takvu muziku – polimuzika”.<sup>19</sup> Код полимузике суштине стилова постају елементи, па се таква подсећања неће поклапати са детаљем суштине неког стила, већ га морају „prerasti taman za toliko da bude jasno da se radi o tkivu polimuzike.”<sup>20</sup> У тексту Радовановић даље објашњава да се односи према различитим језицима мењају у зависности од тога да ли се одређени материјал цитира, да ли се ради са цитатом или је писано у духу одређене музике. Бавећи се цитатом Радовановић закључује да је цитат само један вид организације ткива, „jer je moguće da i celo tkivo jednog stava ili manje forme, prelida, bude tonirano samo jednim trozvukom”.<sup>21</sup> Прелиде број 2 и 3 Радовановић артикулише као прелиде који су „ближи превладавању подсећања” и сврстава их у „ткива тонирана једним призвуком”.<sup>22</sup> А прелиде број 1, 4, и 5 означава као прелиде који су „ближи организовању помоћу цитата”.<sup>23</sup> На крају овог текста Радовановић прави отклон од полимузике, сматрајући је само једном етапом у свом развоју, тако да *Четврта соната* (односно *Друга*) за два клавира представља излазак из полимузике и наговештај стварања нечег другачијег, нечег што ће постати Радовановићева најпрепознатљивија одлика стваралаштва – „odbacivanje gotovo svega primljenog i izgrađivanje tvorevina od ćelija iskovanih na belom usijanju zahteva čije je jedino određenje da znam šta sve neću.”<sup>24</sup> На основу претходног излагања Радовановићевих ставова, уочава се авангардно настојање одбацивања афирмисаних уметничких постулата, не само према одређеној музичкој пракси каква је неокласицизам, већ и према одбацивању појма неокласицизам, који Радовановић донекле тумачи у пежоративном

---

<sup>19</sup> Исто, 3.

<sup>20</sup> Исто, 3.

<sup>21</sup> Vladan Radovanović, *Polimuzika*, 1955, rukopis, 3.

<sup>22</sup> Исто, 3.

<sup>23</sup> Исто, 3.

<sup>24</sup> Исто, 4.

смислу. Тако Владан Радовановић упућује на најаву својих авангардних стремљења – одбацивања готово свега примљеног, која су се развијала у његовом уму још средином педесетих година XX века. Ипак, на основу досадашњих закључака о полимузици, чини се да се појмови полимузика и неокласицизам приближавају. Због тога, важно је указати на објашњење у савременој музиколошкој литератури о томе шта је неокласицизам и како се он тумачи.

### Концепт неокласицизма

Неокласицизам је културни продукт разноврсних идеологија, који се појављује у култури на велики број различитих начина, којима је заједничко позивање на различите моделе из прошлости и садашњости, али не у смислу пуког подражавања модела, већ у смислу редефинисања нечега што је постало канон. Неокласицизам не може бити схваћен као стилска формација због својих различитих продуката, па се може посматрати као културална/уметничка пракса, односно, праксе. Тако посматран, термин неокласицизам не указује на стил бечке класике у музици XVIII века, већ се разумева у општијем смислу и позива се на норме класичног,<sup>25</sup> док би „prefiks neo trebalo da podrazumeva redefiniciju, nov tip uspostavljanja klasičnih normi.”<sup>26</sup> Ово позивање на прошлост или садашњост је „moguće shvatiti kao redefiniciju muzičkog kanona koja se odigravala u kompozitorskim i izvođačkim praksama zahvaljujući izmenjenim društvenim, tržišnim, kulturološkim okolnostima”.<sup>27</sup> Неокласицизам се користи различитим моделима, он је „sinteza aktuelnosti i prošlosti, odnosno upotrebe i referiranja na istorijske umetničke stilove ili individualne umetničke prakse.”<sup>28</sup> Неокласицизми XX века традицију и историју тумаче као моделе за преиспитивање унутар свог модернистичког контекста. Стога неокласицизам не може да се тумачи као стил, већ

---

<sup>25</sup> Термин класицизам формиран је на основу израза „класик” и „класичан”, а под тим изразима су се кроз историју мењала/додавала значења: давно, традиционално, хармонија, равнотежа делова, мир, једноставност, савршено, узорно, опште признавано, античко, умереност, уравнотежено итд. Термин класицизам није једнозначан, означава и правило, хармонију, сагласност са традицијом. „Као већина термина са завршетком на –изам не означава људе ни дела, него поглед, доктрину, правац. И има ону посебну вишезначност, која карактерише споменуте термине: означава или тип уметности, или школу, табор или групу уметника са сличним стремљењима, или покрет, уметнички или духовни правац, или идеологију тог покрета, или став учесника покрета, или правце њихових делатности, или период у коме су деловали, или одлике њихове делатности и дела. Штавише термин класицизам употребљава се како за означавање општег појма, тако и као властито име неких правца и периода (...)”; видети у: Vladislav Tatarkjevič, *Istorija šest pojmov*, (prev. Petar Vujičić), Beograd, Nolit, 1980, 171–176.

<sup>26</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 16.

<sup>27</sup> Исто, 16.

<sup>28</sup> Исто, 18.

као појава, тенденција, правац, пракса и то у контексту умереног модернизма у послератној српској средини. Преиспитивањем канона, сама неокласична пракса уписује се у тај канон. Према мишљењу Мишка Шуваковића умерени модернизам настаје током XX века преображајем резултата авангарди у умерену и потрошачку културу грађанске класе и средњих друштвених слојева. То је оно што Мирјана Веселиновић Хофман назива петом фазом авангардног покрета – улазак авангарде у традицију, где и авангардни уметници желе да постану део канона,<sup>29</sup> па коришћењем традиционалних елемената у свом авангардном језику долазе до културалног модела који Шуваковић назива умерени модернизам, а он се оличава у праксама неокласицизма.

Za neoklasičare, dakle, nije važna restauracija određenih vrednosti ili dometa proteklih stilskih epoha, odnosno restauracija kanona, već iznalaženje raznovrsnih načina kojima će biti izvedena njegova redefinicija, a u skladu sa kulturalnim okolnostima u kojima su stvarali i koje su stvarali.<sup>30</sup>

Као што Весна Микић објашњава, неокласицизам се може разматрати и у оквиру појединачних композиторских поетика и због тога га треба посматрати „kao sredstvo ili platformu za konstituisanje i promociju različitih ideoloških i kulturno-političkih stavova (...), ali kome je zajednička težnja da umetnik aktivno učestvuje u kreiranju kulturne politike.”<sup>31</sup> Из тога следи да је неокласичар уметник у друштву, у култури. На основу оваквих запажања, може се приметити да се појмови неокласицизма и полимузике у свом значењу приближавају, иако нису истоветни. Оно што је за Радовановића мозаик боја, за Весну Микић су модели прошлих епоха.

Однос према одабраном моделу на музичком плану у неокласицизму може се остварити парафразом, позајмицом и симулацијом. Парафраза и позајмица су углавном блиско везане уз одређени модел, а симулација остварује индиректнији однос према моделу него парафраза или позајмица. Парафраза омогућава ново тумачење употребљених карактеристика из прошлости и усмерена је ка осамостаљивању у односу на модел, путем његовог „критичког презначавања”. Позајмљивање се односи на узимање одређених музичких целина или мотива које се уноси у ново дело и смешта у другачији контекст од оног у коме је мотив или фрагмент постојао као такав.

---

<sup>29</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.

<sup>30</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, нав. дело, 24.

<sup>31</sup> Исто, 25–26.

Најзначајнији поступак неокласицизма је симулација неких одлика стила епохе, аутора или школе. Тај производ симулације, симулакрум, је нешто што подсећа на прошлост, али то заправо није.<sup>32</sup>

### **Анализа музичког стваралаштва Владана Радовановића током педесетих година XX века**

Радовановићево прво самостално дело које он издваја, *Тема са варијацијама на народну тему* писано за клавир (1949–1950), на добар начин приказује однос према пракси неокласицизма.<sup>33</sup> Тема овог дела је симулакрум народне мелодије, која се састоји од скока кварте и поступног кретања у секундама. Писана је у це-молу, а започиње другим ступњем, што упућује на карактеристике српске народне музике. Иако је у њој коришћена веза VII<sub>D</sub>-D, са застанком на доминанти – што је Мокрањац (Стеван Стојановић Мокрањац, 1856–1914) често користио у својим руковетима, не може се рећи да је ово упућивање на Мокрањца и на руковети, већ може да се схвати као симулација традиционалних музичких поступака. Како се канон српске музике градио присуством фолклора у композицијама, редефинисање српског канона би у том смислу значило симулирање фолклорних елемената у одређеном делу.

Dakle, tretman folklora u delima srpskih kompozitora ne može se jednostavno 'iščitavati' kao simbolični gest koji otkriva nacionalističku ideološku poziciju. Naprotiv, u zavisnosti od konteksta, ali i od pristupa samom folklornom materijalu, njegova pojava u delu koje pripada visokoumetničkoj praksi može da znači mnogo toga.<sup>34</sup>

Формална концепција овог дела (тема са 14 варијација и финалом у облику фуге, са кодетом) већ упућује на традиционалне елементе, али европске традиције. Иако рад са фолклором представља традицију у српској музичкој историји, Радовановић користи фолклорне елементе у до тада некоришћеном формалном обрасцу и на тај начин га редефинише. Радовановић у овом делу фолклор користи на начин Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), Хајдна (Franz Joseph Haydn, 1732–1809) или Листа (Franz Liszt, 1811–1886), а формалну концепцију третира слично као и Бетовен, у чијим се делима често може наћи форма фуге у оквиру завршних ставова.

<sup>32</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, нав. дело, 62–66.

<sup>33</sup> Владан Радовановић, *Тема са варијацијама на народну тему*, Тема, *Andante*.

<sup>34</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, нав. дело, 106.

Елементи фолклора видљиви су и у првој варијацији<sup>35</sup>. У њој је присутна балканска лествица, али и хроматско кретање и мелодијска лествица. У другој варијацији је слична ситуација, с тим што је сада лествично кретање у доњем гласу, док је у првој варијацији било у дисканту<sup>36</sup>. Хармонски језик у овом делу је врло заоштрен, уочљиве су само поједине хармонске везе (као она карактеристична VII<sub>D</sub>-D), док су остале акордске везе нефункционалне. Варијације се нижу по контрастном принципу – промене тоналитета, темпа, метра, динамике и фактуре, а свака варијација је карактеристична по одређеној доследности принципа компоновања (на пример, осма варијација протиче у целини у арпеђираним акордима). По формалном типу и са позивањем на неке фолклорне елементе ово дело може бити протумачено као позивање на класичарске и романтичарске моделе.

У *I гудачком квартету* Радовановић се суочава са атоналношћу која је озакоњена додекафонском техником. Трећи став овог квартета настаје 1950. године, а први и други став 1952. године. Први низ од 12 тонова на почетку трећег става грађен је додекафонски, с тим што тема почиње и завршава истим тоном – це<sup>2</sup>.<sup>37</sup> Тема се имитационо излаже, прво је доноси I виолина, затим II виолина за кварту ниже, па виола за две октаве ниже и напослетку виолончело за октаву ниже од II виолине. Овакав редослед наступања инструмената може се упоредити са наступањем гласова у фуги или инвенцији – дукса и комеса. У овом ставу су спојена два принципа – атоналан принцип размишљања и традиционални концепт грађења облика. „Radovanović је, тако, izvukao tehniku iz stila i time u trećem stavu svog *I gudačkog kvarteta* označio prelom u svom muzičkom stvaranju.”<sup>38</sup>

Дело *48 прелида* за клавир свакако јесте права полимузична збирка. У овим кратким клавирским делима симулирани су различити композиционо-технички поступци одабраних композитора. У *прелиду X*, у ха-молу, композитор упућује на Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992), хармонски језик је мешавина атоналности у деоници десне руке и константног каденцирања у деоници леве руке. Оно што упућује на Месијана је третман мелодије – изломљена мелодија, често понављање тонова (што подсећа на запис птичијег певања) и промене метра које дају утисак несиметричне структуре, те је реч о позајмљивању наведених елемената по којима се препознаје

<sup>35</sup> Владан Радовановић, *Тема са варијацијама на народну тему*, Варијације I и II.

<sup>36</sup> Владан Радовановић, *Тема са варијацијама на народну тему*, Варијације I и II.

<sup>37</sup> Владан Радовановић, *I гудачки квартет*, III став, т. 1–4.

<sup>38</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, нав. дело, 173.

Месијанов музички језик. *Прелид XIV* у Е-дуру писан је тоналним језиком и упућује на класичарски модел и на Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791). И на формалном плану је традиционално обликован, јер је у питању мала троделна песма са репризом. У овом прелиду примењен је метод симулације, у коме се симулира класицистички модел на макро и на микро плану, с тим што се при каденцирању остварују акордске структуре које нису терцног састава, већ акорди састављени од септима или квартно-секстни акорди, те подсећа на прошлост, али уствари то није, управо због те „пукотине” у третману хармонског језика. *Прелид XXII*, у де-молу, базира се на симулацији романтичарског модела. Фактура је хомофона и састоји се од водеће мелодије и пратње у компактним акордима. У дисканту је мелодија која подсећа на кантабилне, патетичне романтичарске мелодије, са препознатљивим скоковима сексте, док је пратња базирана на терцно-секундним или секундно-квинтним склоповима акорада који доприносе патетичном карактеру. Хармонски језик је врло заострен, на појединим местима потпуно атоналан, што нам говори да је у питању симулација, а не повратак на романтичарски хармонски језик. *Прелид XXVI*, у е-молу, састоји се од три одсека. Први одсек је моторичан, пратња је заснована на албертинском басу и парафразира се преткласични Скарлати (Doménico Scarlatti, 1685–1767), док је други део контрастан, мења се метар, темпо, фактура, динамика, хармонски језик и у њему се симулирају Стравински или Барток кроз препознатљиву промену метра, при којој се померају акценти музичког тока. У трећем делу се репризира први одсек.

*Свита* за виолончело и клавир настала је између 1952. и 1953. године. Састоји се од три става кратког трајања која су заснована на атоналности и атематизму. У првом ставу, уводни одсек који траје од првог до петог такта понавља се на крају става и на тај начин композитор обједињује овај став.<sup>39</sup> На исти начин је конципиран и други став, док је трећи став у потпуности атематски. Ово дело би могло да се тумачи као неокласично дело, јер представља редефиницију жанра свите, где је у већ познату форму свите инкорпориран савремен хармонски и музички језик.

*Sinfonia concertante* писана током 1955. и 1956. године састоји се од три става. Ово дело представља Радовановићев однос према неокласичном Стравинском, из периода 40-их година XX века, периода Радовановићеве блиске прошлости. Кроз дело композитор симулира Стравинског. Први став почиње гудачким инструментима који

---

<sup>39</sup> Владан Радовановић, *Свита* за виолончело и клавир, I став, т. 1–13.

доносе коралну мелодију. Линеарни начин мишљења доприноси згушњавању музичког материјала који композитор доводи до кулминације и после смиривања тензије следи реминисценција на почетни корал.

Ova koncepcija, koja u suštini počiva na logici krešendo-dekrešendo odnosa pri građenju oblika, zadržaće se u biti Radovanovićevih kompozicija do današnjih dana: ne kao zaostali ili najvitalniji trag njegovog neoklasicizma, nego kao element koji kao da se već u Koncertantnoj simfoniji zaputio iz tog neoklasicizma nekom svojom naglašenom koncentrisanošću na dinamičnost muzičkog toka po sebi.<sup>40</sup>

Следеће две одабране композиције представљају напуштање полимузичког начина мишљења.

*Корали, интермеца и фуга* за сопран, алт, вибрафон, електричне оргуље, клавир и харфу настају између 1955. и 1957. године. Хармонски језик овог дела је на ивици модалности и атоналности. Присутан је фригијски модус, али се услед непонављања тонова губи модална основа. Оно што је карактеристично у метричком смислу јесте константна промена метра током читаве композиције. Сопран и алт гласови су третирани потпуно несемантички (гласови певају само самогласнике А, И, О, и У), а у фактурном смислу у истом маниру као и електричне оргуље, клавир и вибрафон.<sup>41</sup> Овакво инструментално и несемантичко третирање деоница гласа постаће одлика Радовановићевих каснијих, авангардних композиција.

*Полифонија 9* припада циклусу композиција са називом *Девет полифонија* и последња је композиција у низу која започиње једногласом, а завршава деветогласом (од двогласне до деветогласне полифоније). Циклус је започет 1957, а завршен је 1959. године. Једини параметар који није утврђен у *Полифонији 9* јесте извођачки састав. Оваква слобода избора инструмената може се повезати са концепцијом композиције. У овом циклусу композитор мења тензију сваке композиције повећањем и смањењем степена непонављања тонова. То значи да се Радовановић користи додекафонском техником, али је прилагођава свом композиторском укусу. Наиме, „фреквенција непонављања тонова”<sup>42</sup> је интензивнија у неким полифонијама (6. и 8. полифонији), док тај интензитет непонављања тонова опада у другим (4. и 5. полифонији). „U kompoziciono-tehničkom pogledu *Polifonija 9* predstavlja jezgro u Radovanovićevom

<sup>40</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, нав. дело, 174.

<sup>41</sup> Владан Радовановић, *Корали, интермеца и фуга*, Интродукција, т. 1–20.

<sup>42</sup> 12-тонска или додекафонска техника је техника у којој се свих 12 тонова по правилу излаже само једном, да би након тога могло да дође до понављања истих тонова у било којој деоници.



muzičkom stvaranju. S jedne strane zasupa polifoniju, a sa druge specifičan kompozitorov odnos prema 12-tonskom fundusu i dodekafonskoj tehnici.”<sup>43</sup> Линеарно кретање деоница у којима преовлађују хроматски покрети и покрети мале и велике секунде (највећи покрет је скок мале терце) кроз полифоно вођење свих девет гласова ствара специфичну атмосферу и специфичан звук који сваки пут добија другачију динамику и фреквенцију при промени инструменталног састава. Стога, Радовановићев композиционо-технички принцип фреквенције и степена интензитета (неповнављања тонова) може да се огледа и кроз различите фреквенције и темброве које могу да произведу различити инструменти.<sup>44</sup>

## Закључак

Развојни пут Владана Радовановића следио је праксе неокласицизма и већ је током свог студирања композитор био у прилици да, преко Стравинског, Бартока, Прокофјева, Душана Радића (1929–2010) и Јосифа изгради специфичан однос према овој тенденцији која се успостављала у српској музици педесетих година XX века. Не само што је до 1956. године компоновао неокласичне (полимузичне) композиције, Радовановић је и теоријски образложио шта за њега представља овај појам и после 1956. године, Радовановић напушта концепцију полимузике и у свом делу из 1957. године прелази у области високог модернизма, чија је авангардна природа видљива у композицији *Полифонија 9*.

У овом последњем делу је остварен помак и у њему се огледа зачетак композиторове поетике, поетике коју ће у потпуности успоставити шездесетих година XX века. „*Devet polifonija* mogu da se shvate i kao uzorak i kao uzor, kao koncentrat muzike koju je kompozitor pisao od 1959. godine do današnjih dana.”<sup>45</sup> Из ове анализе види се да је стваралаштво Владана Радовановића из педесетих година еволутивног карактера. Нит која може да се прати од композиторовог првог дела, па све до *Полифоније 9* је еволуција у третману полифоније. С обзиром на то да је Радовановић још у раним годинама свог упознавања са музиком био веома склон полифоној техници и полифоним композицијама,<sup>46</sup> ова врста рада са материјалом је постала

<sup>43</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, нав. дело, 170.

<sup>44</sup> Владан Радовановић, *Полифонија 9*, т. 1–7.

<sup>45</sup> Mirjana Veselinović, *Umetnost i izvan nje...*, нав. дело, 168.

<sup>46</sup> Током свог студирања Радовановић је написао преко 50 фуга, неколико инвенција, пасакаљу и друге контрапунтске радове, које је сматрао својим вежбама.

стожер његове композиционе технике. Компонујући фугу као финале у својој *Темџ са варијацијама на народну тему*, преко имитационих одсека у *I гудачком квартету* и опет *фуге* у *Коралима*, Радовановић је дошао до *Полифоније 9*, у којој је згушњавањем полифоног ткива успоставио посебан вид рада са музичким материјалом – микрополифонију.<sup>47</sup> Оваква еволуција у Радовановићевом стваралаштву из педесетих година од пресудног је значаја за његове потоње композиције у којима даље развија 'полифони' начин мишљења. Иако Радовановић није сматрао да је неокласична фаза у његовом стваралаштву део његове поетике, што се може закључити из његовог текста о полимузици, у њој су се формирале основе онога што ће постати препознатљиво у музичком стваралаштву овог композитора, те је сагледавање овог композиторовог периода од велике важности за разумевање потоњих процеса у Радовановићевом стваралаштву, али и за разумевање контекста у оквиру српске музичке историје.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Denegri, Јеша, *Теме српске уметности: педесете*, Нови Сад, Светови, 1995.
- Ђорић, Дејан, *Родонаћелник српске авангарде*, у: *Владан Радовановић, Синтезијска уметност*, Народни музеј Крагујевац, 2005.
- Микић, Весна, *Лика српске музике: неокласицизам*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009.
- Радовановић, Владан, *Полимузика*, 1955, рукопис.
- Татаркјевић, Владислав, *Историја шест појмова*, (прев. Петар Вујић), Београд, Нолит, 1980.
- Веселиновић, Мирјана, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983.
- Веселиновић, Мирјана, *Уметности и изван ње – поетика и стваралаштво Владана Радовановића*, Нови Сад, Матика српска, 1991.

---

<sup>47</sup> Композитор је овакав композиционо-технички вид назвао хиперполифонијом.

## ПРИЛОГ 1

Списак композиција Владана Радовановића из педесетих година (на основу списка који је сам композитор приложио).

Оркестарска дела	Камерна дела	Дела за клавир	Вокална и вокално-инструментална дела
<i>Море</i> , свита за оркестар, 1950.	<i>Гудачки квартет</i> , 1950, 1952.	<i>Тема са варијацијама на народну тему</i> , 1949–1950; <i>Бурлета</i> , 1950; <i>Маитарење</i> , 1950; <i>Ноћ</i> , 1950; <i>Последњи гост</i> , 1950; <i>Прелид 1</i> , 1950; <i>Прелид 2</i> , 1950; <i>Сан у шуми</i> , 1950	
		9 комада, 1951.	
	<i>Свита</i> за виолину и клавир (изгубљена), 1952; <i>Свита</i> за фагот и клавир, 1952; <i>Свита</i> за флауту и клавир, 1952.	<i>Рондо</i> , 1952.	<i>Њене очи</i> , соло песма за тенор и клавир (текст Д. Грбића), 1952.
	<i>Свита</i> за виолончело и клавир, 1952–1953; <i>Соната</i> за два клавира, челесту и ударалке, 1952–1953, 2009; <i>Сонатни став</i> за два клавира, 1953.	<i>Лажани став</i> , 1952–1953; <i>Свита за професоре</i> , 1952–1953; <i>I сонатина</i> , 1953; <i>II сонатина</i> , 1953; <i>III сонатина</i> , 1953.	<i>На клупи</i> , соло песама за тенор и клавир (текст З. Миљаковића), 1952–1953; <i>Квинтет с гласом за алт, обоу, кларинет, харфа, клавир и виолончело</i> на стихове Ђорђа Кадивијевића, 1953–1954.
	<i>Мала свита</i> за виолину и клавир, 1954; <i>I соната</i> за два клавира, 1954; <i>Трио</i> за флауту, виолину и клавир (изгубљен), 1954; <i>II соната</i> за два клавира, 1955.	<i>48 прелида</i> , 1954–1955.	
<i>Sinfonia concertante</i> , 1955–1956.		<i>Корали</i> , 1955–1956.	
	<i>Једноглас и осам полифонија</i> за нефиксиран састав, 1957–1959; <i>Полифонија 9</i> , 1959; аранжирано за 9 флаута почетком осамдесетих.		<i>Корали, интермеца и fuga</i> за сопран, алт, вибрафон, електричне оргуље, клавир и харфу, 1957.

## ПРИЛОГ 2

Списак композиција које је Владан Радовановић слушао 1953. године са датумима.

1. јануар: С. Прокофјев, *Бежеће визије*
7. јануар: Ф. Шмит, *Dioniskve*
11. јануар: А. Шенберг, *III квартет оп.30*
16. јануар: И. Стравински, *Симфонија in G*
20. јануар: Д. Радић, *Списак*
24. фебруар: И. Стравински, *Rejks progres* изведен у Народном позоришту
28. фебруар: Ђ. К. Меноти, *Конзул* изведен у Народном позоришту
5. март: Б. Барток, *Соната за два клавира и удараљке*
29. март: Б. Мартину, *Дупли концерт*
4. април: Ј. Славенски, *Религиофонија*
12. мај: О. Месијан, *Господ се појављује у имену*
15. мај: Д. Мијо, *Концерт за клавир и оркестар*
19. мај: И. Стравински, *Дуо за клавир и виолину*
24. мај: С. Прокофјев, *Скитска свита*
7. јун: И. Стравински, *Концерт in Es*
8. јун: Д. Радић, *Симфонијета*
23. август, екскурзија у Беч и Салцбург: С. Прокофјев, *V симфонија*; Б. Барток, *Концерт за виолину и оркестар*
29. новембар: С. Прокофјев, *Концерт за виолину и оркестар у ге-молу*
19. децембар: Е. Јосиф, *Симфонијета*
20. децембар: И. Стравински, *Пулчинела*

Mina Šuković

### MUSICAL WORKS OF VLADAN RADOVANOVIC IN THE FIFTIES

**ABSTRACT:** The interest in writing a paper on Vladan Radovanović was stimulated by the comprehensiveness of his work, which, in addition to composing, includes other artistic fields and work outside the world of art. During the first meeting with the composer, the significance of the sixth decade was noticed in his work, but also in the entire Serbian art. Based on the opinion of Dejan Džorić, it can be concluded that Radovanović at the same time created a specific spiritual climate of time and acted in it, and this climate of time was pointed out by Ješa Denegri in his book *Themes of Serbian Art: Fifties*. He believes that the art of that period is not linguistically and stylistically unique, but manifested in “a multitude of individual phenomena”. It is possible to see this through examples of certain Radovanović's works. The composer pointed out 1953 as (for him) a turning point in that decade, when the foundations of the domain and his creation ground began to be formed. However, it seems that not enough attention has been paid to Radovanović's musical work from the sixth decade of the XX century in the articles about him, and the literature that covers this period is not numerous. Therefore, in this paper, due to the crucial importance of the given years for the later work and poetics of this composer, the focus will be on the musical pieces of Vladan Radovanović created in the fifties of the XX century, namely: *Theme with variations on the folk theme* for piano, several preludes from the collection of *48 preludes*, *Sinfonia concertante*, *Suite* for cello and piano, *Corals*, *intermezzo and fugue*, *Polyphony 9*. The aim of this paper is to show in the mentioned music pieces an evolutionary development of given composer's work, which is significantly reflected in the treatment of polyphony, as well as Serbian music of that period.

**KEYWORDS:** Vladan Radovanovic, fifties of the XX century, neoclassicism, polymusic, high modernism, *Polyphony 9*, *Theme with variations on a folk theme*, *Corals*, *intermezzo and fugue*, *48 preludes*, *Sinfonia concertante*.

Милош Маринковић<sup>1</sup>

БЕОГРАДСКИ ГУДАЧКИ КВАРТЕТ, СРПСКА МУЗИЧКА ШКОЛА И ВЕЛИКИ  
ИСТОРИЈСКИ СРПСКИ КОНЦЕРТ – ТРИ „ПРОЈЕКТА” СТЕВАНА СТОЈАНОВИЋА  
МОКРАЊЦА КАО РЕПРЕЗЕНТИ МУЗИКЕ, КУЛТУРЕ И ДРУШТВА НА ПРЕЛАЗУ  
ВЕКОВА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Процес буђења националне свести, праћен специфичним видом „институционалног умрежавања” у ‘културно периферним’ земљама, каква је била Србија у 19. веку, довео је до успостављања музичког живота, коме су значајан допринос дали инострани музичари. Ипак, врхунац поменутих настојања одиграо се кроз широко усмерену делатност српског уметника, Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914) – композитора, хоровађе, педагога, мелографа, организатора музичког живота – једне од најутицајнијих личности у српској музичкој историји. Имајући у виду конструктивну природу Мокрањчеве музичке личности и њемерљив допринос домаћој музичкој средини, овај рад има за циљ да, на темељан начин, расветли Мокрањчеву организаторску делатност у контексту развоја српске музичке културе и образовања на прелазу из деветнаестог у двадесети век. Релевантним за овај рад, у том смислу, указало се сагледавање Мокрањчевог залагања и рада у оквиру три велика „пројекта” – Београдски гудачки квартет, Српска музичка школа и Велики историјски српски концерт, који представљају значајан документ о вишеструком ангажману овог уметника.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Стеван Стојановић Мокрањац, Мокрањчева организаторска делатност, Београдски гудачки квартет, Српска музичка школа, Велики историјски српски концерт.

*[...] Ako se pogleda kulturna istorija druge polovine prošloga stoleća, videće se da je mala kneževina, docnije kraljevina Srbija, posle nekoliko političko-revolucionarnih pokreta u svojoj unutarnoj organizaciji, zarila duboko u duhovnu kulturu [...] Kultura i umetnost jednog naroda predstavljaju evoluciju duhovnog i civilizovanog života naroda, i traže potrebne institucije, koje bi kulturu i umetnost, kao rezultate pozitivnog saznanja duha, učinile pristupačnim širokim narodnim masama.*

(Kosta Manojlović, 1924. godine)

Процес буђења националне свести, праћен специфичним видом „институционалног умрежавања”<sup>3</sup> у ‘културно периферним’ земљама, каква је била Србија у XIX веку, довео је до успостављања музичког живота коме су значајан допринос дали инострани

<sup>1</sup> Контакт: [marinkovic92milos@gmail.com](mailto:marinkovic92milos@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Национална историја музике 3, рађен под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2013/2014. године.

<sup>3</sup> Термин преузет из: Tatjana Marković, *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 2005.

музичари. Ипак, врхунац поменутих настојања одиграо се кроз широко усмерену делатност српског уметника, Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914) – композитора, хоровође, педагога, мелографа, организатора музичког живота – једне од најутицајнијих личности у српској музичкој историји.

Пишући о Стевану Мокрањцу, композитор и музиколог Милоје Милојевић истиче да је Мокрањчева уметничка личност спој три елемента, односно три аспекта рада, која коегзистирају од почетка његовог бављења музиком, а то су: музичко-стваралачки, музичко-педагошки и музичко-организаторски.<sup>4</sup> Уколико се кратко осврнемо на рецепцију стваралаштва Стевана Мокрањца, уочићемо да је у написима о музици најзаступљенији први – композиторски/стваралачки аспект, док се о Мокрањцу као педагогу или организатору знатно мање писало и полемисало. Међутим, свакако да постоје аутори који су значајан допринос дали (или дају и даље) управо овим другим аспектима Мокрањчеве делатности. Тако монографија о Мокрањцу из пера Петра Коњовића садржи посебно поглавље под називом „Организатор”<sup>5</sup>, док *Споменицу Стевану Ст. Мокрањцу*, Косте Манојловића, чине поглавља у чијим су насловима садржани називи одређених институција, удружења и пројеката које је сâм Мокрањац основао или утицао на њихову реализацију.<sup>6</sup> Сагледавајући, између осталог, културни живот Срба кроз XIX век, музиколог Татјана Марковић у књизи *Трансфигурације српског романтизма – музика у контексту студија културе*, даје значајно место Мокрањцу у оквиру поглавља „Структуре комуникације – Мапирање институционалне мреже”.<sup>7</sup> Такође, истакао бих то да су бројни новински чланци, настајали за време Мокрањчевог живота, пре свега били оријентисани ка сагледавању његовог диригентског ангажмана у Београдском певачком друштву, односно, ка сфери организације музичког живота у Србији, а што говори о томе да се померање фокуса са писане речи о Мокрањцу као композитору, на писану реч о Мокрањцу као организатору, одиграло тек након његове смрти.

---

<sup>4</sup> Miloje Milojević, Umetnička ličnost Stevana St. Mokranjca, u: *Muzičke studije i članci I*, Beograd, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1926, 83.

<sup>5</sup> Petar Konjović, Stevan St. Mokranjac, *Stevan Stojanović Mokranjac: Sabrana dela*, tom 10: *Život i delo*, urednici Dejan Despić i Vlastimir Peričić, Beograd, Knjaževac, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Muzičko-izdavačko preduzeće „Nota”, 1999.

<sup>6</sup> Поглавља ове књиге у којима се наглашава Мокрањчева усмереност ка пољу организаторског делања су: „Оснивање Гудачког квартета”, „Оснивање Српске музичке школе”, „Удружење српских музичара”, као и „Савез певачких друштава” (Видети у: Kosta Manojlović, *Spomenica Stevanu St. Mokranjcu*, Beograd, Državna štamparija Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, 1926).

<sup>7</sup> Tatjana Marković, нав. дело.

Узимајући у обзир интердисциплинарни природу музикологије као науке о музици, те њену контекстуалну позицију која обухвата и социолошко-музиколошки приступ приликом изучавања деловања једног композитора, у овом раду управо ће бити осветљена организаторска делатност Стевана Стојановића Мокрањаца у контексту српске музике, културе и образовања на прелазу векова. Три велика „пројекта” – Београдски гудачки квартет, Српска музичка школа и Велики историјски српски концерт, које је Мокрањац реализовао за непуних петнаест година, у огромној мери допринела су развоју музичке културе у Србији с краја деветнаестог и почетком двадесетог века. Иако је пут од идеје до реализације сваког од поменутих „пројеката” био праћен својеврсним успонима и падовима, оно што је сигурно Мокрањацу олакшало остварење његових замисли јесу путовања и бројна познанства, те широко и разноврсно европско музичко образовање.

Захваљујући студијама у Минхену, Риму и Лајпцигу, Мокрањац се упознао са савременим европским токовима, па сходно томе, имао визију да сличне спроведе и у Србији. На тај начин, упознавање српске публике са актуелним репертоарима који су обухватили рецентна остварења за камерне саставе тадашњих европских композитора, затим, утемељење музичко-образовног система и стварање историје српске музике кроз карактеристичан програм Историјског концерта, представљају својеврсне врхунце Мокрањчевог залагања за ширење културе и уметности. Ова три „пројекта” уједно су и изузетно важни аспекти за сагледавање српске музике романтичарског доба.

### **Камерна музика као *Klangfarbe* људске душе**

*Београдски гудачки квартет*<sup>8</sup>

*Poznato je da muzika više nego ma koja umetnost utiče blagotvorno na našu dušu, i za to je ona usvojena u svima školama i kućama, kao jedno od prvih sredstava za opšte obrazovanje. A opet od sviju muzičkih grana, tako zvana kamerna muzika [podvukao M. Marinković], svojom čistoćom i izvanrednom finoćom, svojom nepretovarenom bojom zvučja (*Klangfarbe*) najpouzdanije rani našu dušu, blažeći u njoj razuzdane strasti, kao što blaga kišica, bez groma i oluje, napada žednu letnju zemlju.*<sup>9</sup>

(Стеван Стојановић Мокрањац, 1889. године)

<sup>8</sup> Поглавље о Београдском гудачком квартету је у проширеној и дорађеној верзији објављено у часопису *Мокрањац*. Видети у: Милош Маринковић, Београдски гудачки квартет као потврда Мокрањчевих афинитета према камерној музици, *Мокрањац: часопис за културу*, 2018, 20, 16–22.

<sup>9</sup> Jovan Zorko, Osnivači gudačkog kvarteta i kamermuzičkih koncerata u Srbiji, *Muzički glasnik*, 1922, 3.

Српско камерно извођаштво је до утемељења првог званичног камерног ансамбла, односно гудачког квартета, било заступљено на бројним беседама које су организовала певачка удружења. На тим вечерњим окупљањима су поред суделовања хорских певачких друштава, истакнуто место заузимали рецитатори, солисти и такозвани камерни састави, које су у почетку најчешће чинили само певач и пијаниста. На свим концертним дешавањима у Србији током деветнаестог века доминирале су вокалне тачке, што је била последица недостатка професионалног инструменталног кадра тога времена. Међутим, крајем деветнаестог столећа почиње да расте број камерних удружења (аматерских, али и професионалних), што ће у одређеној мери смањити огромну предност у броју одржаваних концерата усмерених претежно на вокални репертоар. Ипак, и на овим концертима су биле заступљене вокалне тачке, што говори да у Србији и даље није постојао довољан број професионалних инструменталиста – извођача, који би својим деловањем успели да испуне целовечерњи концертни репертоар.

Крајем осамдесетих година деветнаестог века почињу да се оснивају камерна удружења која су често била кратког века, а неретка пракса била је и да се образовани музичари или аматери окупе у одређени камерни састав са циљем одржавања једног концерта.<sup>10</sup> Улога Стевана Мокрањца у оснивању првог гудачког квартета у Србији није изненађујућа. Коста Манојловић у *Споменици Стевану Ст. Мокрањцу* наводи да је Мокрањац и те како поседовао осећај за инструменталну (камерну) музику, а у прилог томе истиче и једну фотографију из Мокрањчевих млађих дана на којој се види да он свира виолончело. Такође, познато је да је Мокрањац још 1870. године по доласку у Београд похађао часове виолине код Карла Реша, који је тада радио као учитељ музике у Гимназији. Но, изучавање свирања на виолини трајало је свега месец дана, будући да Реш није био задовољан Мокрањчевим напретком, карактеришући његов начин свирања као „цигански”.<sup>11</sup>

У наредним годинама Мокрањчево усавршавање технике свирања на виолини стагнира, с обзиром на то да је већ постао члан Београдског певачког друштва, које му је омогућило стипендију за одлазак на студије у Минхен. Иако Мокрањац у једном од извештаја упућеном српском Министарству просвете јасно истиче да ће се у Немачкој

<sup>10</sup> Roksanda Pejović, *Srpsko muzičko izvođaštvo romantičarskog doba*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991, 279.

<sup>11</sup> Упоредити са: Kosta Manojlović, нав. дело, 10–11.



школовати за композитора, а не за извођача, занимљиво је истаћи запажање Стевана Шрама (будућег члана Мокрањчевог гудачког квартета), који је сматрао да би било вредно да се Мокрањац у Минхену ипак посвети и изучавању свирања на виолини. Стога је Министарство Мокрањчев извештај проследио Шраму, како би га он, као музичар боље протумачио. С тим у вези, Стеван Шрам је забележио како би Мокрањац требало да „[...] pored dosadašnjih predmeta uzme još dva časa nedeljno na violini, jer, premda je cela istina, da nam je potreban bar jedan izvrstan teoretičar, zato opet mi u Srbiji nismo na onome stupnju, da bi takav umetnik kod nas mogao samo od teorije ili kompozicije živeti [...] već će morati i časove sviranja davati [...]”.<sup>12</sup>

Године 1885, Стеван Мокрањац одлази у Рим, где изучава контрапункт са тадашњим реномираним педагогом, Алесандром Паризотијем. Током ових студија српски композитор проучавао је полифона остварења италијанских мајстора, те писао дела за гудачке инструменте. Реч је, наиме, о пет фуга, од којих, према Мокрањчевим речима, „прве четири иако су писане за гудачки Квартет односно Квинтет, опет припадају вокалној музици, јер [су] гудачки инструменти употребљени не ради звучне боје, не ради звучног ефекта, који се инструментима добија, већ само ради већег њиховог обима, који допушта слободније кретање појединих гласова”.<sup>13</sup> Овим фугама за гудачке инструменте, а у контексту Мокрањчевог интересовања за камерну музику, треба додати још два ранија Мокрањчева дела посвећена камерном саставу, а то су *Сањарије на српске народне песме* за гудачки квартет (1877), од којег су сачуване све деонице изузев прве виолине, као и *Трио за клавир, виолину и виолончело* (1883), дело које је у потпуности изгубљено.<sup>14</sup>

Чињеница је да компоновање неколицине дела с камерног подручја није могло побудити у Мокрањцу жељу за оснивањем гудачког квартета, али га је могло подстаћи да своје (до тада) скромно знање о камерној музици, додатно прошири и обогати. Већ у Италији, Мокрањац истиче како је неопходно да поново оде у Немачку и студиозно изучава инструменталну музику, која је на германском тлу тада доживљавала свој врхунац. Отишавши на студије у Лајпциг, можемо претпоставити (иако није навео ни у једном свом извештају упућеном Министарству просвете у Србији), да је Мокрањац

---

<sup>12</sup> Stana Đurić-Klajn, *Mladi dani Stevana Mokranjca*, Negotin, Mokranjčevi dani, 1981, 27–28.

<sup>13</sup> Исто, 54–75.

<sup>14</sup> Đorđe Perić, Bibliografija Stevana St. Mokranjca, *Stevan Stojanović Mokranjac: Sabrana dela*, том 10: *Život i delo*, urednici Dejan Despić i Vlastimir Peričić, Beograd, Knjaževac, 1999, 294–296.

сигурно присуствовао бројним концертима у чувеном Гевандхаусу (Gewandhaus), у коме је од 1884. године била отворена и посебна сала за извођење искључиво камерне музике.<sup>15</sup> Можда се извор инспирације за оснивање гудачког квартета у Београду крије управо у Мокрањчевој посети лајпцишким концертним дешавањима.

Дана 26. септембра 1889. године, Стеван Мокрањац је, у сарадњи са Фердинандом Мелхером (наставником гудачких инструмената и својевременим хоровањом Београдског певачког друштва), Стеваном Шрамом (приватним учитељем гудачких инструмената) и Јосифом Свободом (наставником музике у Првој београдској гимназији) основао први гудачки квартет у Србији – Београдски гудачки квартет – и тиме постао један од пионира српског камерног музицирања. Из Статута, који је донет на дан оснивања, може се уочити да ово удружење није имало за циљ само извођење камерних дела, већ је, напротив, имало и образовну, односно просветитељску улогу. О томе сведоче ставке у којима се наводи да је у оквиру удружења нужно основати библиотеку у којој би се налазила дела с подручја камерне музике, као и то да чланови Квартета треба да охрабре, подстакну и помажу све младе српске музичаре да компоњују камерна дела. Такође, у Статуту се наводи да Квартет има за циљ извођење „класичне” и „словенске” музике. Мокрањчево коришћење термина „класична музика” у овом контексту упућује на два различита тумачења: с једне стране, класична музика је термин који се може односити на музику једног периода, док, с друге стране, може бити и означитељ високе уметничке музике, насупрот народној или, пак, популарној. Не може се са сигурношћу тврдити на шта је Мокрањац тачно мислио, будући да аргументи постоје за обе тврдње – с једне стране, на репертоарима концерата била су заступљена дела бечких класичара, али су, с друге стране, ти репертоари обухватили и дела композитора из периода барока или раног романтизма. Јасно је да је извођење дела западноевропских аутора било вођено идејом да се српска јавност упозна са репрезентативном иностраном музичком литературом, док је представљање дела словенских аутора имало за циљ очување духа и традиције словенских народа. Тако су се на концертима Београдског гудачког квартета нашао остварења чешких, пољских, руских композитора, али и самог Стевана Мокрањца. Међутим, то нису била Мокрањчева камерна дела (о којима је већ било речи), *већ Српске народне песме за сопран и тенор*

---

<sup>15</sup> George B. Stauffer, Leipzig, In: L. Macy (Ed.), *Grove Music Online*, [www.grovemusiconline.com](http://www.grovemusiconline.com).

*соло уз пратњу клавира*, које су, заправо, представљале део сталног концертног репертоара овог ансамбла.

Сви камерни концерти организовани у ово време приређивани су у Народном позоришту, сали Коларчевог народног универзитета, а најчешће (у случају Београдског гудачког квартета) у Грађанској касини, у чијој згради су се одржавале и пробе Квартета.<sup>16</sup> Како је Квартет активно деловао четири године (1889–1893), и одржао 24 редовна концерта (по шест у годишњој сезони), значајно је напоменути да су чланови ансамбла организовали концерте и мимо сезоне. Од тих наступа треба истаћи онај из 1891. године, поводом обележавања сто година од смрти Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart); потом, исте године, концерт у башти Велике пиваре поводом организовања скупа за улепшавање Врачара, као и концерт из 1892. године, чији је целокупан приход био намењен као помоћ младим уметницима.<sup>17</sup>

Већ смо, на основу споменуте Мокрањчеве композиције *Српске народне песме за сопран и тенор соло уз пратњу клавира*, могли да закључимо да је репертоар концерата Београдског гудачког квартета неретко био обогаћен понеком вокалном тачком уз пратњу клавира, а Ана Шрам, Сидонија Илић, Раја Павловић, Ђока Драгутиновић, имена су само неких од солиста који су се као гости на концертима Квартета представљали београдској публици.<sup>18</sup>

Стеван Мокрањац је имао вишеструку улогу у овом камерном ансамблу. Поред тога што је свирао другу виолину,<sup>19</sup> он је био задужен за готово све административне послове, као и за односе са јавношћу и представљање у штампи. Будући да је о раду и плановима Квартета редовно извештавао тадашње листове (*Одјек, Мале новине, Српску независност, Домовину, Дневник, Коло, Отаџбину*), београдска публика на адекватан начин могла је бити упозната са активностима Београдског гудачког квартета. Требало би истаћи и то да је дневни лист *Мале новине* нарочито пратио рад Квартета, не пропуштајући да у оквиру рубрике „Београдске вести” увек на време објави информације о новом заказаном концерту. У часопису *Српска независност*, од 7. новембра 1889. године, објављен је први чланак о

---

<sup>16</sup> Roksanda Pejović, *Srpska muzika 19. veka – izvođaštvo, članci i kritike, muzička pedagogija*, Beograd, FMU, 2001, 185–186.

<sup>17</sup> Jovan Zorko, нав. дело.

<sup>18</sup> Kosta Manojlović, нав. дело, 54.

<sup>19</sup> Фердинанд Мехлер свирао је прву виолину, Стеван Шрам виолу, а Јосиф Свобода виолончело.

првом концерту Београдског гудачког квартета, под називом „Концерат у Грађанској касини”, који се односио на репертоар, цене карата и врсте улазница.<sup>20</sup>

Чињеница да је први концерт одржан 12. новембра, а други већ 3. децембра, као и да је постојала могућност куповине улазнице за читаву концертну сезону, несумњиво представља сведочанство о видном интересовању тадашње београдске публике за овакву врсту културно-уметничких дешавања.

Аутори који су се бавили историјом Београдског гудачког квартета, најчешће су у својим текстовима наводили програм првог концерта: Гудачки квартет у Ге-дуру, оп. 74 бр. 3 Јозефа Хајдна (Josepf Haydn), Гудачки квинтет у Це-дуру Франца Шуберта (Franz Schubert), арија из опере *Живот за цара* Михаила Ивановича Глинке (Михаил Иванович Глинка), Соната за клавир и виолину у Ге-дуру Антона Рубинштајна (Антон Григорјевич Рубинштейн), *Српске народне песме за сопран и тенор уз пратњу клавира* Стевана Мокрањца и *Дивертименто по српским мотивима за клавир, виолину и виолончело* Јосифа Свободе. Идентичан програм наводе аутори различитих периода: на пример, Јован Зорко, 1922. године, али и Роксанда Пејовић, 1991. године. Међутим, занимљиво је да је у свој чланак *Први концерт гудачког квартета у старом Београду* из 1968. године, Рашко Јовановић уврстио још једно дело у програм – такозвани *Царски квартет*, извесног композитора, Ф. Филда. Ово би можда било занемарљиво да аутор чланка није концертни програм директно цитирао из листа *Српска независност*, који је већ био познат по томе што је објавио први чланак о Квартету, пет дана пре првог концерта. Како је мала вероватноћа да је у *Српској независности* (са којом је Мокрањац имао директну сарадњу) био објављен погрешан програм, сматрам битним истаћи да је ово дело највероватније било изведено на првом концерту, иако се у литератури често изоставља. С друге стране, могуће је да је дело планирано, али да су чланови Квартета (из непознатих разлога) одустали од његовог извођења.

Упркос томе што је 1893. године концертна активност Београдског гудачког квартета престала, већ је у првим годинама рада Српске музичке школе (тачније школске 1901/1902), на испитном програму била заступљена камерна музика, што говори да је Мокрањац и даље био поборник њеног неговања. Након Гудачког квартета који је још 1902. године основан за

---

<sup>20</sup> Raško Jovanović, Prvi koncert Gudačkog kvarteta u starom Beogradu, *Pro musica*, 1968, 30–31.

интерне школске потребе, 1911. године се оснива Камерно удружење наставника Српске музичке школе, које је донекле наставило традицију Београдског гудачког квартета. Иако се Мокрањац није нашао као извођач у овом новом камерном удружењу, нема сумње да је учествовао и подржао његово оснивање, узме ли се у обзир чињеница да је оно утемељено за време његовог директорског мандата у Српској музичкој школи.<sup>21</sup>

## Расадник апостола музике у нашем народу

### *Српска музичка школа*

[Српска музичка школа] *postala je onoga trenutka kada je bila najpotrebnija i dostigla onu visinu, koja joj daje prava da kod nas rešava najsavremenija pitanja umetnosti, koju ona zastupa [...]* Она [Српска музичка школа] *je spremila publiku koja je iz večeri u veče dolazila da sluša umetničke produkcije najvišeg stila [...]*

(Коста Манојловић, 1924. године)

Пре залагања Стевана Стојановића Мокрањца било је више покушаја оснивања музичке школе у Србији. Важно је напоменути да је процес музичке едукације отпочео већ са појавом првог клавира у Србији (1823. године), а учитељи су махом били Чеси, односно Аустријанци (мада је ту било и српских предавача), који су наставу држали приватно у кућама имућних породица:<sup>22</sup> Јосиф Шлезингер,<sup>23</sup> Атанасије Николић,<sup>24</sup> Алојз Калауз,<sup>25</sup> Леополд Шпачек,<sup>26</sup> Милан Миловук.<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Иначе, један од најпредузимљивијих чланова овог камерног друштва био је Милоје Милојевић. Видети у: Коста Манојловић, *Istorijski pogled na postanak, rad i ideje Muzičke škole u Beogradu*, Beograd, 1924, 54.

<sup>22</sup> Stana Đurić-Klajn, *Muzičko školovanje u Srbiji do 1914. godine*, u: Branka Radović (ур.), *Muzička škola Mokranjac - prvih 100 godina*, 5-6, Beograd, Muzička škola „Mokranjac”, 1999.

<sup>23</sup> Године 1831. Јосиф Шлезингер је основао у Крагујевцу „Кнажевско-србску банду”, војни оркестар у коме је музички описмењавао војнике.

<sup>24</sup> Атанасије Николић је 1841. године имао план за оснивање музичке школе при Театру на Ђумруку, али тај план није остварен.

<sup>25</sup> Алојз Калауз је у периоду од 1843. до 1858. године радио као један од најзначајнијих наставника клавира у Србији.

<sup>26</sup> Леополд Шпачек је био власник такозваног Женског завода који је постојао у периоду од 1852. до 1862. године у Београду, у оквиру којег је предавао клавир. У овој школи образовале су се девојке из имућних српских породица.

Корнелије Станковић,<sup>28</sup> Стева Тодоровић,<sup>29</sup> Тоша Андрејевић,<sup>30</sup> и Јосиф Маринковић,<sup>31</sup> имена су само неких од важних личности чији афинитети ка утемељењу званичне музичко-образовне институције у Србији нису јењавали током читаве њихове каријере.<sup>32</sup> Но, резултати таквих настојања ће за руком поћи тек Стевану Мокрањцу, и то на самом крају деветнаестог столећа – 1899. године.

Свестан важности постојања такве институције у Србији, Мокрањац је приликом једног од концерата ученика Српске музичке школе забележио следеће: „Прво, њен [Српске музичке школе] је задатак да, развијајући у наше младежи истински осећај и укус за музику, шири општу љубав према овој вештини. Наши садашњи ученици и ученице постаће родитељи, који ће се, као музикални, још више бринути о музичком образовању своје деце. Колена ће пролазити, а музикалност ће се све више ширити. Друго, да образује стручне учитеље за средње школе и за приватне куће, који треба да буду апостоли музике у нашем народу”.<sup>33</sup>

Постојање овакве свести свакако је проузроковано Мокрањчевим путовањима и школовањем у Немачкој и Италији. Извештаји које је Министарству просвете и Одбору Београдског певачког друштва писао током студија, ближе нам могу дочарати слику о Мокрањчевој свестраности и способности увиђања важности изучавања појединих предмета, што ће се касније одразити и на организацију наставног програма у Српској музичкој школи. О томе говори извештај из 1880. године, упућен Одбору Београдског

---

<sup>27</sup> Шездесетих година XIX века (најинтензивније током 1863. и 1864), Милан Миловук је у оквиру Београдског певачког друштва предавао гудачке инструменте и музичку теорију, а за те потребе превео је *Катехизам музике*, аутора Јохана Кристијана Лобеа, који је обухватао све гране музичке теорије.

<sup>28</sup> Доласком на место диригента Београдског певачког друштва (1863), Корнелије Станковић оснива приуговорни хор у коме је подучавао певању будуће сталне чланове друштва.

<sup>29</sup> Стеван Тодоровић је чланове Београдског певачког друштва учио основама теорије музике, а био је и један од највећих поборника да се у оквиру друштва оснује Музичка школа „Корнелијанум” у част композитора Корнелија Станковића. Идеја о оснивању ове школе, односно конзерваторијума, међу члановима Београдског певачког друштва потиче још из 1875. године.

<sup>30</sup> Године 1888. Тоша Андрејевић се залагао за оснивање Више музичке школе (конзерваторијума), међутим, њен рад је био кратког века. У школи је било доста ученика из Богословије и из Учитељске школе, а од предмета су се предавали клавир, певање, теорија музике и неколицина оркестарских инструмената.

<sup>31</sup> Непосредно пре утемељења Српске музичке школе, Јосиф Маринковић је заједно са Стеваном Мокрањцем имао план за оснивање Школе за српску црквену музику, међутим план није подржан од стране Министарства просвете.

<sup>32</sup> Посебан допринос истраживању развоја српског музичког школства дала је музиколог Соња Маринковић. Видети у: Соња Маринковић, *Музичко školstvo*, у: *Istorija srpske muzike*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007, 629–638.

<sup>33</sup> Kosta Manojlović, *Istorijski pogled na postanak, rad i ideje Muzičke škole u Beogradu*, нав. дело, 31.

певачког друштва, који је у целости посвећен науци о хармонији. Мокрањац се према проблематици хармоније и критички поставља, указујући на неусаглашености појединих музичких теоретичара. Прогресивни начин музичког размишљања Стевана Мокрањца читамо и из извештаја упућеног Министарству просвете 1885. године у коме, расправљајући о осталим предметима на Конзерваторијуму (инструментација, музички облици, композиција, клавира, певање), посебну пажњу посвећује музичким облицима, истичући да не припада оној групи теоретичара који се труде да сва дела пошто-пото сврстају у већ постојеће класичарске форме, будући да „[...] svaka originalna materija pojavljuje se u glavi stvaraočevoj sa svojom sopstvenom formom”.<sup>34</sup> У датом контексту важно је споменути и извештај из 1882. године (такође упућен Министарству просвете), у коме Мокрањац с молбом захтева новчана средства, како би био у прилици да отпутује у Бајројт и присуствује извођењу *Парсифала* Рихарда Вагнера (Richard Wagner), а што ће, како ће се касније испоставити, заиста бити од круцијалне важности за Мокрањчево sazревање као музичког уметника.<sup>35</sup> Поред тога, чињеница да је Мокрањац придавао већу важност својим студијама композиције, а не извођаштва, говори у прилог томе да је српски композитор и те како имао у виду потребе и (не)прилике тадашњег српског друштва. Овако свестран, амбициозан и „европски поткован”, рекло би се да је Мокрањац у то време уистину био једини који је идеју о оснивању Српске музичке школе могао да спроведе у дело.

За проучавање оснивања Српске музичке школе неопходан је увид у Записнике са заседања Одбора Београдског певачког друштва, 21. септембра и Савета Српске музичке школе, 21. октобра 1899. године. На првој од ове две седнице, на којој су поред Мокрањца, између осталих, присуствовали Ђока Стојановић (професор на Великој школи), Цветко Манојловић, Станислав Бинички, Димитрије Ђорић, Драган Поробић и Михајло Николић (иначе будући чланови Савета Српске музичке школе), Мокрањац је присутнима предочио Статут школе, издвајајући три ставке: циљ ове образовне установе, начин финансијског издржавања, као и структуру организовања наставе. Након месец дана, на седници Савета Српске музичке школе одлучено је да се Стеван Мокрањац именује за директора ове образовне институције, Цветко Манојловић за благајника, а Михајло Николић на место

---

<sup>34</sup> Stana Đurić-Klajn, *Mladi dani Stevana Mokranjca*, нав. дело, 91.

<sup>35</sup> Исто.

секретара. Са 48 ученика и 4 наставника,<sup>36</sup> Српска музичка школа почела је са радом 9. новембра 1899. године.<sup>37</sup>

Мокрањац је, боравећи у европским градовима, био добро упознат са тамошњим начинима организовања наставе, те је у сарадњи са Цветком Манојловићем, сачинио Статут за Српску музичку школу. Из тог Статута, пре свега, читамо да је Српска музичка школа основана да „[...] teorijskom i praktičnom nastavom školuje učitelje muzike, dirigente, pevače, svirače i dramske umetnike”,<sup>38</sup> као и да је највећу финансијску помоћ добијала од Београдског певачког друштва под чијим окриљем је и основана. Школа је пуних пет година искључиво зависила од помоћи овог Друштва, које јој је поред новца уступало музичке инструменте и просторије за одржавање наставе, а тек је 1905. године ова образовна установа добила прву државну новчану помоћ. Све до 1912. године у Савет Српске музичке школе бирана су по три члана Београдског певачког друштва. Међутим, како у Извештају из поменуте године међу члановима школског Савета не налазимо имена заступника Београдског певачког друштва, чини се да се од тог тренутка Школа у потпуности осамосталила.<sup>39</sup>

Од самог почетка настава је била организована у два Одсека (Почетнички и Виши) у трајању од по три године. Њима је 1907. године прикључен Наставнички одсек, а 1908. године такозвани Нижи одсек, који се на хијерархијској лествици налазио између Почетничког и Вишег, што значи да је Почетнички или Приправнички одсек од овог тренутка представљао припрему за упис на новонастали Нижи одсек. Међутим, овај нови Приправнички одсек је постојао само за ученике који би се определили за клавир, виолину или музичку теорију, односно, како се у Записницима бележило, целокупну теорију музике (предмет који је касније уведен као могућност при одабиру главног предмета). На Приправнички одсек примани су кандидати узраста од 9 до 14 година, који нису поседовали ни елементарна музичка знања. Солфеђо је био примарни предмет, а учење свирања на клавиру или виолини (у зависности од избора ученика) почињало је тек када је, према мишљењу наставника, ученик савладао основне захтеве на предмету солфеђо.

---

<sup>36</sup> Стеван Мокрањац је предавао соло певање, теорију музике, солфеђо и хорско певање. Станислав Бинички такође је предавао теорију музике и соло певање, Цветко Манојловић клавир, док је Јован Ружичка био наставник виолине.

<sup>37</sup> Kosta Manojlović, *Istorijski pogled na postanak, rad i ideje Muzičke škole u Beogradu*, нав. дело, 15–21.

<sup>38</sup> Stana Đurić-Klajn, *Muzičko školovanje u Srbiji do 1914. godine*, нав. дело, 14.

<sup>39</sup> Kosta Manojlović, *Istorijski pogled na postanak, rad i ideje Muzičke škole u Beogradu*, нав. дело, 54.



На Нижем одсеку ученик је имао један главни предмет (соло певање, клавир, оркестарске инструменте или теорију музике), а уз то би слушао и неколико, такозваних споредних, али обавезних предмета (клавир, теорију музике, хорско певање, солфеђо и науку о хармонији), док би касније, на Вишем одсеку, од споредно-обавезних предмета, изучавао науку о музичким облицима, историју музике, науку о инструментима, естетику, историју књижевности, културну историју и педагогику.<sup>40</sup> У Записнику из 1909. године међу споредним предметима на Одсеку за целокупну теорију музике спомињу се још и италијански језик, као и акустика. Ово сведочи о томе да је Мокрањцу било изузетно важно опште образовање будућих музичара, али и о утицају школских програма које је он својевремено похађао, будући да је у Немачкој похађао часове историје уметности, предмет за који је у једном од Извештаја током студентских дана записао како је одиграо „важну улогу у његовом сазревању као уметника”.<sup>41</sup>

Истакао бих да су на Вишем одсеку ученици поред свог главног инструмента, били у обавези да свирају још један инструмент, међутим, ова пракса је касније прекинута.<sup>42</sup> Занимљиво је да је изучавање технике свирања на гудачким (виолина, виола и контрабас – касније уведени) и дувачким инструментима (флаута, обоа и кларинет – такође касније уведени) било у оквиру једног одсека – „Оркестарски инструменти”, те нису у наставном плану третирани одвојено (како то данас бива). Такође, од осталих главних предмета посебно се издвајају клавир и виолина, за чије изучавање је након завршеног Вишег одсека, ученик могао уписати Виши уметнички одсек и тиме стећи вештину равну каквом европском виртуозу на овим инструментима. Ученици клавира су, између осталих композиција, на овом Одсеку изводили дела попут Шуманових (Robert Schumann) *Симфонијских етида* и *Карневала*, Листових (Franz Liszt) *Паганини етида*, Бетовенових (Ludwig van Beethoven) соната из позног опуса, као и концерте Брамса (Johannes Brahms), Дворжака (Antonín Leopold Dvořák), Грига (Edvard Grieg), Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), Рахмањина (Сергей Васиљевич Рахманинов), Рубинштајна и Скрјабина (Алекса́ндр Никола́евич Скря́бин). С тим у вези, у једном од својих написа Мокрањац пише: „[...] Nikako pak ne treba mučiti decu šupljim salonskim komadima, koji svojom

<sup>40</sup> Srpska muzička škola, *Pravila – statut*, školska 1906–1908.

<sup>41</sup> Stana Đurić-Klajn, *Mladi dani Stevana Mokranjca*, нав. дело.

<sup>42</sup> Zorislava Vasiljević, *Problemi muzičke kulture i obrazovanja – od Milovuka do Mokranjca*, doktorska disertacija, Beograd, 1986, (Biblioteka FMU), 175.

efektiranošću grozno razarađuju ukus [...] te učenici ne dobivši osećaj za pravu muziku napuste sasvim klavir i dobiju, često puta, bagatelišući pogled na celu muziku”.<sup>43</sup> Ништа мањи степен виртуозности нису показивали ни ученици Вишег уметничког одсека за виолину, свирајући веома захтевна дела из Паганинијевог (Niccolò Paganini), Менделсоновог (Felix Mendelssohn), Рубинштајновог, Дворжаковог, Григовог, али и опуса Чајковског.<sup>44</sup>

Вишем уметничком одсеку за клавир и виолину треба додати и такозвану Вишу школу за слободну композицију, за ученике који су претходно завршили Виши одсек са теоријом музике као главним предметом. На овој Школи ученици су се бавили израдом формално сложених музичких облика. Занимљиво је приметити да се први пут у називу једног наставног програма директно спомиње композиција, узмемо ли у обзир чињеницу да је тада у Европи студирати композицију значило изучавати, пре свега, хармонију, контрапункт и инструментацију. Но, Мокрањац композицију није ни сматрао засебном вештином, што се и може прочитати из поменутих Извештаја, у којима наводи да наука о композицији „[...] nije ništa drugo do primena nauke o harmoniji, kontrapunkta, instrumentacije i nauke o formama na praktičan rad [...]”.<sup>45</sup>

Што се тиче организације осталих одсека, издвојио бих Одсек за соло певање, којем је Мокрањац такође посветио велику пажњу, с обзиром на то да се и сâм за вокалну технику заинтересовао још у Неготину код учитеља Ђоке Живковића, потом у Београду, учећи певање код Антонија Цимбрића, да би то интересовање кулминирало на студијама у Риму. Наиме, при Нижем одсеку ученици су се искључиво бавили извођењем романтичарских соло песама, док су на Вишем одсеку певали делове из ораторијума и опера, и то на Пододсеку за „концертно певање”, односно „драмско певање”.<sup>46</sup> Зорислава Васиљевић у свом докторату, *Проблеми музичке културе и образовања – од Миловука до Мокрањца*, пишући о Мокрањчевом раду у Српској музичкој школи, поред наставе солфеђа, посебан осврт даје на предмет соло певање. Из његовог рада сазнајемо да се Мокрањац при држању часова певања и солфеђа служио француским уџбеницима – *ABC musical* i *Solfège d'Artiste*, као и да је 1909. године за потребе ученика Српске музичке школе реализовао сопствену збирку са вокалним вежбама, под називом *Exercices*, две

---

<sup>43</sup> Kosta Manojlović, *Istorijski pogled na postanak, rad i ideje Muzičke škole u Beogradu*, нав. дело, 27.

<sup>44</sup> Исто.

<sup>45</sup> Stana Đurić-Klajn, *Mladi dani Stevana Mokranjca*, нав. дело, 94.

<sup>46</sup> Srpska muzička škola, *Nastavni plan*, školska 1911.

свеске.<sup>47</sup> Поред ових уџбеника, један од основних на Одсеку за музичку теорију била је књига *Harmonielehre* Туила Луиа.<sup>48</sup> Када је реч о настави солфеџа, ауторка Зорислава Васиљевић истиче и да је Мокрањац начинио велик корак, спојивши две супротне праксе наставе овог предмета – германску и романску, а што је, могли бисмо рећи, било и очекивано, узмемо ли у обзир чињеницу да је Мокрањац студирао, како у Немачкој, тако и у Италији. Треба споменути и то да је Мокрањац нарочито инсистирао на пракси читања с листа у оквиру наставе ових предмета, а исто је важило и за часове инструмената.

И док је наставни план за клавир као споредан предмет био знатно лакши од почетничког нивоа клавира као главног предмета, са теоријом музике био је нешто другачији случај. Занимљиво је уочити да су наставни планови за Нижи одсек теорије и као главног и као споредног предмета били готово идентични. Ово само још једном потврђује колико је Мокрањац био свестан приоритетности школовања теоретичара, односно педагога наспрам извођача, будући да су на нижем одсеку били у обавези да савладају све оно што се очекивало и од ученика којима је музичка теорија била примарни предмет. Изузетна важност поменута четири предмета се закључује фактом да је Наставнички одсек у трајању од три године постојао управо за те предмете (клавир, виолину, теорију музике и соло певање). Међутим, оно што би се за данашње прилике свакако чинило незамисливим, а о чему сведоче школски извештаји за период од 1906. до 1908. године, то је да није било потребно похађати претходне одсеке музичке школе да би се уписао Наставнички одсек, већ је њему могао да приступи сваки ученик који би имао завршену четворогодишњу средњу школу и елементарно знање из музичке теорије, клавира, односно виолине. Основе свирања на виолини подразумевале су способност извођења Кајзерових етида до треће позиције, док је елементарно владање клавирском техником подразумевало способност свирања Хајднових соната.<sup>49</sup>

Но, пре уписа на Наставнички одсек, уколико се ученик школовао у Српској музичкој школи, био је у обавези да после вишег одсека положи такозвани апсолutoriјум, односно завршни испит. Правило је налагало да овом испиту присуствују директор, наставници, као и један члан Министарства просвете. Апсолutoriјум се полагао из

---

<sup>47</sup> Zorislava Vasiljević, nav. delo, 313–318.

<sup>48</sup> Srpska muzička škola, *Nastavni plan*, školska 1911.

<sup>49</sup> Srpska muzička škola, *Pravila – statut*, školska 1906–1908.

музичке теорије, клавира, оркестарских инструмената, соло певања или драмског представљања. Како је, према Мокрањчевом сведочењу, школовање композитора и учитеља музике било најважније, за илустрацију овог завршног испита послужиће план и програм полагања апсолуторијума за музичку теорију. Наиме, ученик је петнаест дана пре одржавања испита добијао задатак да изради строги или слободни, инструментални или вокални став. Потом, на дан испита, комисија би прегледала учеников рад, а кандидат би добио кантус фирмус за хармонизацију, а онда и задатак да одсвира генералбас и четворогласне партитуре. Након овога, ученик би усмено одговарао на питања из области музичких облика и музичких инструмената, као и на питања из споредних предмета (хорско певање и историја музике).<sup>50</sup>

Испит се завршавао предметом упоредни клавир, при чему би кандидат изводио две композиције – једну унапред задату, другу читајући с листа. Уочљиво је да су ученици Инструменталног одсека, иако слушали целокупну историју музике током Вишег одсека, на апсолуторијуму полагали само историју литературе инструмента који свирају.<sup>51</sup>

Како је Мокрањчев ангажман у Српској музичкој школи био вишеструк, тако и начин организовања рада школе није био само образовно-васпитни. Приређивани су и бројни ученички концерти, што је доприносило свеобухватном ширењу музичке културе у Београду, а интересовање за њих је временом постајало све веће. Такође, у оквиру Српске музичке школе је организован хорски, камерни и оркестарски ансамбл, а 1911. године Школа се претплатила на часописе *Die Musik* и *Српски књижевни гласник*.<sup>52</sup> Коста Манојловић у монографији *Историјски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду*, наводи програме свих испитних концерата (до 1924) који су се организовали на крају школске године, а и из којих се може уочити прогресивна путања којом су се кретале генерације ученика, будући да су се с годинама уистину свирала технички захтевнија дела. Важна година за рад Српске музичке школе била је школска 1904/1905, када испитни концерт није одржан у школској згради, већ у Универзитетској сали<sup>53</sup>, што на изванредан начин говори о постојећем угледу који је Српска музичка школа већ тада

---

<sup>50</sup> Нека од питања из историје музике гласила су: „Који су класични мајстори?“, „Која су најважнија дела Бетовена?“ (Видети у: Gordana Karan, *Muzičko-pedagoška delatnost dr Miloja Milojevića*, Beograd, 2013, rukopis).

<sup>51</sup> Srpska muzička škola, *Pravila – statut*, školska 1906–1908.

<sup>52</sup> Kosta Manojlović, *Istorijski pogled na postanak, rad i ideje Muzičke škole u Beogradu*, нав. дело, 26.

<sup>53</sup> Srpska muzička škola, *Godišnj izveštaj*, školska 1910/1911.

уживала у културним круговима. Поред испитних концерата, Школа је приређивала концерте и мимо њих. Тако је, на пример, поводом обележавања сто година од смрти Фредерика Шопена (Frédéric Chopin), 1910. године организовано „Шопеново вече”, у оквиру којег је Петар Коњовић одржао предавање о овом пољском композитору.<sup>54</sup> Приређивањем оваквих јавних концерата у Београду, Српска музичка школа добила је и важну културну, односно просветитељску улогу у тадашњем друштву, које је углавном имало разумевања само за дела патриотског, односно националног карактера. Заслуга Стевана Мокрањца је у томе што је у исто време, компонујући *Руковети* и ширећи патриотске идеје, српској публици уприличавао концерте са ученицима своје школе, који су (одгојени „на западни начин”), ту исту публику упознавали са делима западноевропских музичких великана. Нажалост, Мокрањцу су због такве праксе неретко биле упућиване и негативне критике, у којима је истицано да је „[...] srpsku decu vaspitavao preko katoličke muzike.”<sup>55</sup>

Без обзира на поједине лоше коментаре о Мокрањчевим идејама и о раду у Српској музичкој школи (којих је, истина, било мало), неоспорно је да је ова установа одиграла најзначајнију улогу у ширењу музичког просветитељства у Србији тога периода. Из Годишњег извештаја за школску 1910/1911, читамо да је велики број ученика долазио и из унутрашњости Србије (из Ваљева, Зајечара, Јагодине, Лесковца, Врања и других градова), што говори да је ова образовна институција већ тада имала углед у читавој земљи. Имајући у виду све раније наведено, у потпуности се можемо сложити са констатацијом композитора Петра Коњовића, који је истакао да је Српска музичка школа била „[...] kruna Mokranjčevog konstruktivnog rada na polju naše kulture, kojoj je do poslednjeg dana posvetio svu svoju energiju i znanje.”<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Исто.

<sup>55</sup> Zorislava Vasiljević, Milovuk i Mokranjac – muzički prosvetitelji bez Kopitara i Daničića, *Savremenik*, 1986, 11, 402.

<sup>56</sup> Petar Konjović, нав. дело, 217.

## Историја српске музике у звуку

### *Велики историјски српски концерт*

Доласком Стевана Стојановића Мокрањца на место диригента Београдског певачког друштва (1887), почиње период који се у литератури често означава као „златно доба” овог хорског ансамбла.<sup>57</sup> Захваљујући Мокрањцу Друштво је на прелазу два века забележило изузетно успешне турнеје по Европи, што му је омогућило повлашћени положај у односу на остала певачка удружења, те се из тог разлога често среће податак да је Београдско певачко друштво имало статус државне институције.<sup>58</sup>

О значају Мокрањчевог диригентског ангажмана у Београдском певачком друштву говоре чланци и критике у многобројним часописима из градова у којима је Друштво наступало. Један од таквих часописа био је и *Цариградски гласник*, из чијих написа је занимљиво уочити да су Мокрањац и Београдско певачко друштво третирани као једно, односно, име диригента и певачког друштва бивали су готово идентификовани, што се може повезати са чињеницом да је Мокрањац готово сав свој опус посветио управо овом хорском ансамблу.<sup>59</sup> Увиђајући да су тадашња певачка удружења, као и Београдско певачко друштво, пре свега била патриотски оријентисана, историчар уметности Игор Борозан наводи да је прихватање савремених, европских музичких трендова и њихово прилагођавање локалном тлу водило крајњем циљу једног оваквог друштва, а циљ је био „естетизирати и национализовати целокупан друштвени живот, путем извођења композиција националне и иностране тематике.”<sup>60</sup> Сагледавајући национални идиом у деловању Београдског певачког друштва, Борозан указује и на визуелне представе на

---

<sup>57</sup> Музиколог Даница Петровић у публикацији о обележавању 150 година од настанка Београдског певачког друштва, његов рад хронолошки селекује у три периода: први од 1853. до 1918, други од 1919. до 1941, а трећи од 1941. до данашњих дана. Према: *Prvo beogradsko pevačko društvo – 150 godina*, ur. Dinko Davidov, Beograd, SANU, 2004, 12.

<sup>58</sup> Biljana Milanović, Odnos sfere države prema pevačkim udruženjima u Srbiji i Kraljevini Jugoslaviji, *Muzikologija*, 2011, 11, 222–223.

<sup>59</sup> Dragana Stojanović Novičić, Napisi o Stevanu Stojanoviću Mokranjcu i Beogradskom pevačkom društvu na stranicama *Carigradskog glasnika*, u: Ivana Perković Radak i Tijana Popović Mladenović (ur.), *Mokranjcu na dar* Beograd – Negotin, Fakultet muzičke umetnosti, Dom kulture „Stevan Mokranjac”, 2006, 266.

<sup>60</sup> Igor Borozan, Estetiziranje, teatralizacija i nacionalizacija građanstva: proslava Beogradskog pevačkog društva 1903, *Nasleđe*, 2012,12, <http://beogradskonasleđe.rs/wp-content/uploads/2012/06/02-igor-borozan.pdf>, 37.

застави, повељама, дипломама Друштва, на којима свуда доминара слика гусала као симбола српства.<sup>61</sup>

„Велики историјски српски концерт”, наслов Мокрањчевог пројекта који је представљао круну, а уједно и завршетак поменутог „златног доба” Београдског певачког друштва, није први јубилеј који је Београдско певачко друштво организовало. Наиме, 1883. године приређена је велика прослава поводом обележавања тридесетогодишњице рада Београдског певачког друштва, у трајању од три дана у оквиру које су учествовали многобројни српски хорови. Управо од ове године (1883) Београдског певачко друштво ступа под покровитељство краљевског дома, добија изражени национални карактер и почиње са бројним турнејама, најпре по градовима у Србији, а (како је већ речено) са доласком Мокрањца на место диригента, и по великим европским центрима.<sup>62</sup> Стеван Мокрањац још 1889. године (дакле, у години када ће основати Београдски гудачки квартет) имао план за приређивање свечане манифестације/историјског концерта којим би се представио развој српске музике од почетака до тадашњих дана, чиме би се симболично обележило и пет векова од Косовске битке.<sup>63</sup> Међутим, овај концерт није уприличен с обзиром на то да управа Народног позоришта није уступила зграду у којој би се свечаност реализовала.<sup>64</sup>

Београдско певачко друштво је 2. јануара 1903. године навршило тачно педесет година свог рада. Одмах с почетком године почеле су припреме за Историјски концерт, те је редовне активности и турнеје Друштво свело на минимум. Колико је наступајући догађај имао, не само уметнички, већ прави национални карактер, сведоче извештаји бројних часописа који су пружали информације не само о данима манифестације, већ и обавештавали читаоце о припремама које су месецима текле поводом заказаног Историјског концерта. Навешћу само поједине листове, који су те, 1903. године, редовно писали о педесетогодишњици рада Београдског певачког друштва, попут *Нове искре*, *Српског музичког листа*, *Малих новина*, *Вечерњих новости*, *Српског књижевног гласника*, *Босанске виле*. Тако је новосадски часопис, *Српски музички лист*, чији је уредник био

---

<sup>61</sup> Исто, 38.

<sup>62</sup> Roksanda Pejović, *Srpsko muzičko izvođaštvo romantičarskog doba*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991, 72–73.

<sup>63</sup> Petar Konjović, нав. дело, 129–130.

<sup>64</sup> Исто.

Исидор Бајић, у мартовско-априлском броју 1903. године објавио детаљан план одржавања догађаја за сва четири дана Историјског концерта (колико је предвиђено да манифестација траје), као и позив за учешће свим певачким друштвима из Србије и Војводине која би желела да буду део овог догађаја. Из позива сазнајемо да је рок за пријаву био 15. март, а приликом пријаве певачко друштво је организаторе морало да обавести о броју долазећих чланова, о композицији с којом ће се представити на такмичењу, те да пошаље партитуру изабраног дела.<sup>65</sup> Такође, у *Српском музичком листу* Исидор Бајић писао је о важности овог догађаја који не подразумева само поглед уназад, на историју српске музике, већ управо поглед у будућност, јер сврха овакве манифестације није ништа друго, него ли „[...] da nam da prilike da se zbližimo, upoznamo, sprijateljimo, a zatim zajednički da poradimo na napretku muzičkog života u rodu našem [...]”.<sup>66</sup> Певачким друштвима из Војводине (тада аустроугарске територије), од велике важности било је оснивање Савеза српских певачких друштава, као вида повезивања са матицом и учвршћивања националног идентитета, те је Бајићев *Српски музички лист*, пишући о Историјском концерту, посебан акценат ставио на оснивање овог Савеза, које је планирано да се реализује за време трајања манифестације.

Глас о наступајућем догађају ширио се по срединама где је живео значајан број Срба, те је и априлски број сарајевског часописа *Босанска вила* читаоце известио о најављеном Историјском концерту. У том тексту дата су и упутства српским хорovima у Босни и Херцеговини о начину припремања за овај догађај, при чему сазнајемо да је један од задатака подразумевао припрему за извођење *Химне педесетогодишњице Београдског певачког друштва* (из пера Стевана Мокрањца).<sup>67</sup>

Уз то, из *Босанске виле* сазнајемо и да се већ до тада пријавило 27 певачких удружења, што говори да су неки хорови касније одустали, будући да су званично на концерту наступила 23 српска певачка друштва.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Isidor Bajić, Iz srpskog sveta, *Srpski muzički list*, 1903, 3–4.

<sup>66</sup> Isidor Bajić, Pedesetogodišnjica beogradskog pevačkog društva, *Srpski muzički list*, 1903, 5–6.

<sup>67</sup> Božidar Nikašinić i Nikola Šumonja (ур.), *Bosanska vila*, 1903, 8, <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/IB-bosanska-vila-1903>.

<sup>68</sup> У оквиру ова 23 певачка друштва било је 20 мушких и 3 мешовита, и то 7 из Београда, 8 из остатка Србије и 8 из тадашње Аустроугарске. Према: *Prvo beogradsko pevačko društvo – 150 godina*, нав. дело, 67.



У следећем, деветом броју овог часописа, читаоци су могли да се упознају са програмом свечаности, уз детаљан опис плана активности за сваки дан трајања манифестације.<sup>69</sup>

Поред поменутих листова, у мајском броју београдског часописа *Нова искра*, у знак предстојећег догађаја, публиковане су фотографије и списак значајних директора, протектора, председника и диригената Београдског певачког друштва.<sup>70</sup>

Мокрањац је за обележавање јубилеја Београдског певачког друштва прихватио концепт историјских свечаних поворки које су током деветнаестог века биле јако популарне у свим великим европским центрима. Ово је представљало догађај у којем су, према речима Игора Борозана, „[...] древни обрасци постали реинтерпретирани од стране савремене националне заједнице [а] имагинарна заједница прошлости постала је замишљени идеал на основу којег је конституисана нова историјска стварност”.<sup>71</sup> Историјски концерт, у тајању од суботе 24. до уторка 27. маја (односно, од 6. до 9. јуна по новом календару), за време празника Духови, поред националне, добио је и важну религијску конотацију. Детаљан програм манифестације, формулисан од стране чланова Одбора Београдског певачког друштва, био је штампан, како је већ напоменуто, у многим часописима, али и у првој Споменици Београдског певачког друштва, аутора Спире Калике, која је настала управо поводом обележавања овог полувековног јубилеја.<sup>72</sup> У јунском броју часописа *Босанска вила* забележен је целокупан говор Спире Калика, а о Мокрањчевом значају приликом организације целокупног пројекта, сведочи слика Стевана Мокрањца на насловној страни истог броја *Босанске виле*, као и опсежан чланак о животу и делу овог српског композитора. Сегмент из тог чланка сликовито говори о пријему Мокрањца и Историјског концерта у тадашњој јавности: „[...] Njegovom (Mokranjčevom) kompozicijom završilo je Beogradsko pevačko društvo na ovome

---

<sup>69</sup> Исто.

<sup>70</sup> R. J. Odavić (ур.), *Nova iskra*, 1903, 5, <http://ubsm.bg.ac.rs/engleski/dokument/1121/nova-iskra-ilustrovani-list-1903>.

<sup>71</sup> Ivan Borozan, нав. дело, 35–36.

<sup>72</sup> Четвородневни програм догађаја видети у Прилогу 1.

interesantnom istorijskom koncertu, prigodnom u čast svojih gostiju [...] zatim se zaorilo ogromno oduševljeno pljeskanje, što je najbolji dokaz, da je to doista bio, *dulcis in fundo*.”<sup>73</sup>

Главни догађај, „Велики историјски српски концерт – Историја српске песме у песни”, био је одржан другог дана манифестације, 25. маја у циркуској згради на Теразијама.<sup>74</sup> Мокрањчевим избором композиција за програм Историјског концерта, по први пут у историји српске музике реализован је концерт који је конципиран са идејом да покаже развој српске хорске песме. С тим у вези, у *Српском музичком листу* забележено је следеће: „На концерту је био приказан историјски развитак vokalne muzike u Srba, počevši od gusala do najnovije srpske muzičke škole, koju su zastupali samo Marinković i Mokranjac.”<sup>75</sup>

Програм самог концерта био је подељен у два дела, а сваки део имао је по три сегмента. Први део обухватао је Пролог (симболично извођен уз гусле), затим сегмент под називом Најстарије у ноте стављене српске песме, и трећи сегмент, Срби композитори на страниј основи. У *Босанској вили*, која је објавила исцрпан и детаљан преглед Историјског концерта, наводи се да је извесни гуслар, Љуб. Бојовић Брка, изузетно лоше певао, као и да су гусле биле доста лошег звука, па је аутор текста забележио како је овај сегмент концерта био „[...] ismijavanje srpske pesme i srpskih gusala.”<sup>76</sup> И док је почетак концерта неславно пропраћен у босанској штампи, следећи одломак говори о потпуно другачијој слици: „Biogradsko pjevačko društvo je pokazalo svu svoju vještinu kako u izvođenju najstarijih srpskih pjesama iz 16. stoljeća tako i kod najnovijih i najtežih kompozicija. Svaka je pjesma pozdravljena oduševljenim aplauzom, ali ni jedna burnije ni oduševljenije od Maksimovićeve kompozicije Gde je srpska Vojvodina? Tu su pjesmu na opšti zahtjev morali ponoviti [...] G. Mokranjac pokazao je tu večer koliko vrijedi kao horovođa u tome društvu. Slava mu i hvala.”<sup>77</sup>

Називи сегмената у другом делу програма били су следећи: *Корнелије Станковић и његови следбеници*, *Знаменити Словени који су радили на српској песми*, те *Новија Српска школа*. У првобитном програму Историјског концерта, који је, како је већ споменуто,

---

<sup>73</sup> Božidar Nikašinić i Nikola Šumonja (ур.), *Bosanska vila* (11–12), 1903, <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/IB-bosanska-vila-1903>.

<sup>74</sup> Anja Lazarević, *Istorija srpske pesme u pesmi – Označitelji – utemeljivači srpske horske muzike XIX veka*, у: Tijana Popović Mladenović i Ivana Perković (ур.), *Od Platona do Džona Zorna*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2008, 232.

<sup>75</sup> Isidor Bajić, *Pedesetogodišnjica Beogradskog pevačkog društva*, нав. дело.

<sup>76</sup> Božidar Nikašinić i Nikola Šumonja, нав. дело.

<sup>77</sup> Исто.

требало да се одржи још 1889. године, планирани назив за први сегмент у оквиру овог дела концерта гласио је *Српска школа*. Занимљиво је уочити да Мокрањац сада мења назив сегмента у *Корнелије Станковић и његови следбеници*, истичући тиме Станковићев значај за развој националне српске музике, али и утицај који је Станковић извршио, будући да остале композиторе чија су дела изведена у оквиру овог дела назива његовим следбеницима. Уколико бисмо покушали да успоставимо још нека компаративна сагледавања првобитног и реализованог програма Историјског концерта, могли бисмо уочити још неке разлике. Наиме, пре свега, треба истаћи да су у међувремену настале многобројне композиције које су одмах нашле своје место на редовном репертоару певачких друштава (Мокрањчева Пета руковет, на пример), те је било немогуће не уврстити их у програм Историјског концерта. Поред тога, Мокрањац у званични програм концерта није укључио раније планирана дела композитора Јосифа Шлезингера, Милана Миловука и Пере Димића. Стога, може се закључити да су у односу на програм из 1889. године, изостављене композиције претежно лирске, љубавне тематике, а уврштене оне са родољубивим текстовима у којима доминирају мотиви патње, победе и слободе српског народа.<sup>78</sup> У том контексту сасвим је очекивано што се, поред *Молитве*, Мокрањац одлучио и за Маринковићеву композицију *Хеј трубачу*, будући да је она често коришћена у важним политичким дешавањима, а касније и постала химна певачког друштва Обилић.<sup>79 80</sup>

Поред самог концерта Београдског певачког друштва, битни догађаји у оквиру ове манифестације били су такмичење хорова (на којем су победу однели Шабачко певачко друштво и Вуковарско певачко друштво „Јавор”)<sup>81</sup>, као и изношење плана за оснивање Савеза певачких друштава, који би представљао институционализовање целокупне мреже српских певачких удружења.<sup>82</sup>

Да је репертоар Великог историјског српског концерта својевремено заиста био релевантан за маркирање најважнијих личности и догађаја у историји српске музике,

---

<sup>78</sup> Anja Lazarević, нав. дело, 233–234.

<sup>79</sup> Исто, 237.

<sup>80</sup> Детаљан програм планираног и реализованог концерта видети у Прилогу 2 и 2а.

<sup>81</sup> На такмичењу су учествовали хорони из Београда, Земуна, Панчева, Врања, Алексинца, Пирота, Пожаревца, Лознице, Крагујевца, Чакова, Руме, Вуковара, Смедеревске Паланке, Сремске Митровице и Шапца.

<sup>82</sup> Tatjana Marković, нав. дело, 139.

доказује Петар Коњовић, чија студија, *Музика у Срба*, почиње излагањем о Београдском певачком друштву и 1903. години. Коњовић у наставку указује на значајне музичке ствараоце, водећи се, притом, хронологијом овог концертног програма, не би ли студију завршио речима о Савезу српских певачких друштава, као једном од најзначајних пројеката око чијег оснивања се заседало за време трајања ове прославе.<sup>83</sup> Према речима Косте Манојловића, овај догађај представљао је кулминацију уметничког рада Београдског певачког друштва и Стевана Стојановића Мокрањца. Међутим, ова јубиларна прослава са свим својим пропратним сегментима, осим што је репрезентовала достигнућа тадашњег српског музичког стваралаштва, на себи својствен начин представљала је и симбол патриотизма српског народа.

## **Закључак**

О важности културно-образовне сфере Мокрањчевог рада закључује се тиме што су сва три „пројекта” које је остварио, оставили великог трага у наредним периодима српске музике и културе. На основу својих достигнућа, Мокрањчево залагање на овом подручју се пре може описати као покретачка, оснивачка, односно утемељивачка делатност, чиме је далеко превазишао улогу „организатора музичког живота”, каквих је било много у Србији тога времена. Тако се кроз ове „пројекте” јасно уочава да је Мокрањац деловао и као извођач/виолиниста (у Београдском гудачком квартету), и као педагог (у Српској музичкој школи), али и као диригент (у оквиру Великог историјског српског концерта), што додатно поткрепљује тезу о вишеструком ангажману овог уметника. Значај и вредност Мокрањчеве активности потврђује се чињеницом да Српска музичка школа и данас постоји, те управо носи име свог оснивача. Иако се неретко борио са лошим политичким приликама у земљи, финансијским проблемима, па чак и оспоравањем реализације својих замисли од стране појединаца, Мокрањац није одустајао од својих идеја. Он је реализовањем три овако комплексна „пројекта” дефинитивно потврдио своје место у историји српске музике, не само као најзначајнији композитор, већ и као најутицајнија личност београдског, односно српског музичког живота.

---

<sup>83</sup> Petar Konjović, *Ogledi o muzici*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1965.

## ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Bajić, Isidor, Iz srpskog sveta, *Srpski muzički list*, 1903, 3–4.
- Bajić, Isidor, Pedesetogodišnjica beogradskog pevačkog društva, *Srpski muzički list*, 1903, 5–6.
- Borozan, Igor, Estetiziranje, teatralizacija i nacionalizacija građanstva: proslava Beogradskog pevačkog društva 1903, *Nasleđe*, 2012, 12, <http://beogradskonasledje.rs/wp-content/uploads/2012/06/02-igor-borozan.pdf>
- Đurić-Klajn, Stana, *Mladi dani Stevana Mokranjca*, Negotin, Mokranjčevi dani, 1981
- Đurić-Klajn, Stana, Muzičko školovanje u Srbiji do 1914. godine, u: Branka Radović (yp.), *Muzička škola Mokranjac - prvih 100 godina*, Beograd, Muzička škola „Mokranjac”, 1999.
- Jovanović, Raško, Prvi koncert Gudačkog kvarteta u starom Beogradu, *Pro musica*, 1968, 30–31.
- Karan, Gordana, *Muzičko-pedagoška delatnost dr Miloja Milojevića*, Beograd, 2013, rukopis
- Konjović, Petar, *Ogledi o muzici*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1965.
- Konjović, Petar, Stevan St. Mokranjac, *Stevan Stojanović Mokranjac: Sabrana dela*, tom 10: *Život i delo*, urednici Dejan Despić i Vlastimir Peričić, Beograd, Knjaževac, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Muzičko-izdavačko preduzeće „Nota”, 1999.
- Lazarević, Anja, *Istorija srpske pesme u pesmi – Označitelji – utemeljivači srpske horske muzike XIX veka*, u: Tijana Popović Mladenović i Ivana Perković (yp.), *Od Platona do Džona Zorna*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2008.
- Manojlović, Kosta, *Istorijski pogled na postanak, rad i ideje Muzičke škole u Beogradu*, Beograd, 1924.
- Manojlović, Kosta, *Spomenica Stevanu St. Mokranjcu*, Beograd, Državna štamparija Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, 1926.
- Marinković, Sonja, Muzičko školstvo, u: *Istorija srpske muzike*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007, 629–638.
- Marković, Tatjana, *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2005.

- Milanović, Biljana, Odnos sfere države prema pevačkim udruženjima u Srbiji i Kraljevini Jugoslaviji, *Muzikologija*, 2011, 11.
- Milojević, Miloje, Umetnička ličnost Stevana St. Mokranjca, u: *Muzičke studije i članci I*, Beograd, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1926.
- Nikašinić, Božidar i Nikola Šumonja (yp.), *Bosanska vila*, 1903, 8, <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/IB-bosanska-vila-1903>.
- Nikašinić, Božidar i Nikola Šumonja (yp.), *Bosanska vila*, 1903, 11–12, <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/IB-bosanska-vila-1903>.
- Odavić, R. J. (yp.), *Nova iskra*, 1903, 5, <http://ubsm.bg.ac.rs/engleski/dokument/1121/nova-iskra-ilustrovani-list-1903>.
- Pejović, Roksanda, *Srpska muzika 19. veka – izvođaštvo, članci i kritike, muzička pedagogija*, Beograd, FMU, 2001.
- Pejović, Roksanda, *Srpsko muzičko izvođaštvo romantičarskog doba*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991
- Perić, Đorđe, Bibliografija Stevana St. Mokranjca, *Stevan Stojanović Mokranjac: Sabrana dela*, tom 10: *Život i delo*, urednici Dejan Despić i Vlastimir Peričić, Beograd, Knjaževac, 1999, 294–296.
- *Prvo beogradsko pevačko društvo – 150 godina*, ur. Dinko Davidov, Beograd, SANU, 2004.
- Srpska muzička škola, *Godišnj izveštaj*, školska 1910/1911.
- Srpska muzička škola, *Nastavni plan*, školska 1911.
- Srpska muzička škola, *Pravila – statut*, školska 1906–1908.
- Stauffer, George B, Leipzig, in: L. Macy (Ed.), *Grove Music Online*, [www.grovemusiconline.com](http://www.grovemusiconline.com)
- Stojanović Novičić, Dragana, Napisi o Stevanu Stojanoviću Mokranjcu i Beogradskom pevačkom društvu na stranicama *Carigradskog glasnika*, u: Ivana Perković Radak i Tijana Popović Mladenović (ur.), *Mokranjcu na dar* Beograd – Negotin, Fakultet muzičke umetnosti, Dom kulture „Stevan Mokranjac”, 2006.
- Vasiljević, Zorislava, Milovuk i Mokranjac – muzički prosvetitelji bez Kopitara i Daničića, *Savremenik*, 1986, 11.

- Vasiljević, Zorislava, *Problemi muzičke kulture i obrazovanja – od Milovuka do Mokranjca*, doktorska disertacija, Beograd, 1986. (Biblioteka FMU)
- Zorko, Jovan, Osnivači gudačkog kvarteta i kamermuzičkih koncerata u Srbiji, *Muzički glasnik*, 1922, 3.
- Маринковић, Милош, Београдски гудачки квартет као потврда Мокрањчевих афинитета према камерној музици, *Мокрањац: часопис за културу*, 2018, 20, 16–22.

## ПРИЛОГ 1

Четвородневни програм прославе педесетогодишњице Београдског певачког друштва<sup>84</sup>

- Првог дана прославе одржао се скуп певача на Малом Калемегдану, одакле су се уз пратњу војне музике упутили ка Двору, испред којег су отпевали државну химну.
- Други дан манифестације отпочео је литургијом у Саборној цркви, коју је певало Београдско певачко друштво. Након службе, митрополит Инокентије освештао је темељ Уметничког дома (чије је оснивање било планирано, али није реализовано), а камен темељац је поставио краљ Александар II Обреновић. Поподне је одржан састанак на којем су усвојена правила и одређена управа Савеза певачких друштава. Увече је одржан главни концерт Београдског певачког друштва.
- Трећи дан прославе је такође отпочео литургијом коју је појало Панчевачко певачко друштво, а потом је градом прошетала поворка праћена војном музиком. Поподне је одржано такмичење певачких друштава која су се надметала за две награде – награду Његовог краљевског величанства и награду Београдског певачког друштва. Увече је организован банкет.
- Последњег дана овог догађаја је у Саборној цркви одржан помен свим умрлим члановима Београдског певачког друштва. Након тога, организован је ручак за све госте.

---

<sup>84</sup> Preuzeto iz: Danica Petrović, нав. дело, 67–69

## ПРИЛОГ 2

Програм планираног концерта (1889)<sup>85</sup>

### 1. Период народних песама:

- *Гусле, Две народне песме из XVI столећа, Пет народних песама из краја XVIII столећа.*

### 2. Почеци уметничке песме на страним основама:

- Никола Ђурковић (не наводе се која су дела овог композитора изведена); Атанасије Николић – *Ти плавиш зоро златна, Невером ме зва, Што се сија, Већ из густог угла*; Јосиф Шлезингер – *Да славимо крсно име свето*; Милан Миловук – *Параброд*.

### 3. Српска школа:

- Корнелије Станковић – *Скажи ми Господи, Тавна ноћи, Чујеш ли Като, Калоперо, Девојчица ружу брала, Свјат свјат, Тебе појем, Ево деснице верне*; Пера Димић – *Бојна труба*; Аксентије Максимовић – *музика из позоришне игре Пркос*; Мита Топаловић – *Ново љето, Напуни пехар, Ој, облаци*; Јован Пачу – *Коло*.

### 4. Знаменити странци и Словени који су као композитори радили на српској песми:

- Хладачек – *Босанско даворје, Коло*; Вацлав Хорејшек – *Тиха ноћи, Туга*; Гвидо Хавласа – *Падајте браћо*, Даворин Јенко – *Богови силни, Дунте ветри, Струнам, Што ћутиш, Српска химна*.

### 5. Новија српска школа:

- Јосиф Маринковић – *Прво коло, Треће коло, Народни збор, Песмом срцу, Збогом, Јадна мајка*; Стеван Мокрањац – *Хумористичне варијације на народну песму Дудо, шалвар Дудо, Јадна драга, Краљичка сцена из Отмице*.

---

<sup>85</sup> Исто, 232.



## ПРИЛОГ 2а.

програм Историјског концерта (1903)<sup>86</sup>

### I део

#### 1. Пролог

- *Смрт Југовића мајке*, уз гусле

#### 2. Најстарије у ноте стављене српске песме:

- *Две песме из XVI столећа, Три народне песме* по певању Вука Караџића које је забележио Франћишек Мирецки (пољски композитор), а за мештовити хор хармонизовао Стеван Ст. Мокрањац.

#### 3. Срби композитори на страниј основи:

- Никола Ђурковић – *Напред браћо, Песма уз вино, Ој таласи, Веселјаци*; Атанасије Николић – *Невером ме зва, Што се сија, Ти плавиш зоро златна, Већ из густог угла.*

### II део

#### 4. Корнелије Станковић и његови следбеници:

- Корнелије Станковић – *Тавна ноћи, Младо пастирче, Ево деснице верне*; Аксентије Максимовић – *Где је српска Војводина*; Мита Топаловић – *Ој, облаци.*

#### 5. Знаменити Словени који су радили на српској песми:

- Вацлав Хорејшек – *Туга*; Гвидо Халваса – *Падајте браћо*, Даворин Јенко – *Што ћутиш, Рекао нам је, Двори Даворови.*

#### 6. Новија српска школа:

- Јосиф Маринковић – *Хеј, трубачу, Молитва*; Стеван Мокрањац – *Химна педесетогодишњици, Пета руковет.*

---

<sup>86</sup> Исто.

Miloš Marinković

BELGRADE STRING QUARTET, SERBIAN MUSIC SCHOOL AND GREAT HISTORICAL  
SERBIAN CONCERT – THREE „PROJECTS” OF STEVAN STOJANOVIĆ MOKRANJAC  
AS REPRESENTATIVES OF MUSIC, CULTURE AND SOCIETY AT THE TURN OF THE  
CENTURY

**ABSTRACT:** The process of awakening national consciousness, accompanied by a specific type of „institutional networking” in culturally peripheral countries, such as Serbia in the 19th century, led to the establishment of musical life, to which foreign musicians made a significant contribution. However, the culmination of these efforts took place through the broad activities of the Serbian artist, Stevan Stojanovic Mokranjac (1856–1914) – composer, choirmaster, pedagogue, melographer, organizer of musical life – one of the most influential figures in Serbian music history. Having in mind the constructive nature of Mokranjac's musical personality and immeasurable contribution to the domestic music environment, this paper aims to, in a thorough way, shed light on Mokranjac's organizational activity in the context of the development of Serbian music culture and education at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. Relevant for this work, in that sense, was Mokranjac's commitment and work within three major „projects” – Belgrade String Quartet, Serbian Music School and the Great Historical Serbian Concert, which represent an important document of the artist's multiple engagements.

**KEYWORDS:** Stevan Stojanović Mokranjac, Mokranjac's organizing activity, Belgrade String Quartet, Serbian Music School, Great Historical Serbian Concert.

## *Жанрови и композиционе стратегије*

## СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ ИЗМЕЂУ СВЈЕТОВНИХ И ДУХОВНИХ ДЈЕЛА ЖОСКЕНА ДЕ ПРЕА – ТРИ СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Током XV и почетком XVI вијека међу многобројним композиторима који делују у Европи већи део музичара је долазио у Италију, где су окупљени око владара радили на дворовима и у капелама. Из ове групе композитора највише се истакао Жоскен де Пре, чија ће дјела у датом раду бити у центру истраживања. Жоскенова каријера је трајала оквирно од 1466. до 1520. године, док је број његових сачуваних дјела много већи од броја дјела који су иза себе оставили други композитори тога времена. Прва већа истраживања стваралачког опуса Жоскена обавила су се у XX вијеку. У датом раду је циљ да се на примјеру три изабране композиције различитих жанрова упореде композиционо-техничка рјешења у духовним и свјетовним дјелима Жоскена де Преа, те утврде сличности и разлике међу њима. То ће бити учињено на основу музичке анализе одабраних композиција кроз однос између структуре текста и музичке форме, као и кроз поређење начина на које је у изабраним дјелима примјењена контрапунктска техника. На основу заступљености у композиторовом репертоару изабране су композиције: духовни мотет *Ave Maria* (1476/1497), шансон *Mille regretz* (1520), и својеврсни шансон-мотет *Que vous madame – In pace in idipsum* (N/A). Поглавље „Свјетовна и духовна дјела Жоскена де Преа” ће бити засновано на књизи *Глазба у ренесанси* Хаурда Брауна и Луиза Стајна, а у поглављима „Однос текста и музичке форме” и „Композициона техника” долазићу до закључака првенствено на основу анализа, али и релевантне литературе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Жоскен де Пре, шансон, мотет, контрапунктска техника, *Mille regretz*, *Ave Maria*, *Que vous madame – In pace in idipsum*, политекстуалност, ренесанса.

### Увод

У датом раду, на примјеру три изабране композиције различитих жанрова, покушаћу да упоредим композиционо-техничка рјешења у духовним и свјетовним дјелима Жоскена де Преа (Josquin des Prez, ?–1521) и да уочим њихове најзначајније сличности и разлике. С обзиром на велики број композиција које је Жоскен де Пре написао, овим радом се не обухватају сва дјела, нити се све што је речено за три одабране композиције моћи примјенити за све остале тог жанра.

Изабране композиције су: духовни мотет *Ave Maria* (1476/1497), шансон *Mille regretz* (1520), и својеврсни шансон-мотет *Que vous madame – In pace in idipsum* (N/A). Заједничке карактеристике ћу покушати да уочим кроз однос између структуре текста и музичке форме,

<sup>1</sup> Контакт аутора: [jelisaveta.mojsilovic@gmail.com](mailto:jelisaveta.mojsilovic@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 1, рађен под менторством ванр. проф. др Марије Масникоше, академске 2012/2013. године.

као и кроз поређење начина на које је у изабраним дјелима примјењена контрапунктска техника. Мотет *Ave Maria* је изабран јер је један од најпознатијих Жоскенових мотета и сигурно је једна од оних композиција које најбоље приказује композиторово мајсторство у имитационој полифонији. Шансон *Mille regretz* је за разлику од мотета свјетовно дјело и такође једна од најпознатијих композиција свога жанра. Трећа изабрана композиција, шансон-мотет *Que vous madame – In pace in idipsum* специфична је због своје политекстуалности и комбиновања различитих композиционих техника. Изабрана је за ову прилику као специфичан жанр који у себи спаја елементе духовне и свјетовне музике.

Циљ овог рада је да се сагледају карактеристике композиција различитих жанрова Жоскена де Преа, те да се утврде сличности и разлике међу њима. То ће бити учињено на основу музичке анализе одабраних композиција, уз помоћ релевантних музиколошких текстова о овој проблематици из пера Едварда Ловинског (Edward Lowinsky)<sup>3</sup>, Хаурда Брауна (Howard M. Brown), и Лујзе Стајн (Louise K. Stein).<sup>4</sup> Поглавље „Свјетовна и духовна дјела Жоскена де Преа” биће засновано на књизи *Глазба у ренесанси* наведених аутора, Хаурда Брауна и Лујзе Стајн. У поглављима „Однос текста и музичке форме” и „Композициона техника” долазићу до закључака првенствено на основу анализа, али и уз помоћ релевантне литературе.

## Свјетовна и духовна дјела Жоскена де Преа

Велики број композитора дјеловао је у Европи у XV и почетком XVI вијека. Музичари су са сјевера долазили у Италију, окупљали се око владара и радили на дворовима и у капелама. О томе се говори:

До 1477. године Галеацо Марија Сфорца (Galeazzo Maria Sforca), војвода од Милана, окупио је изузетну групу музичара у којој су били: Гаспар Ван Вербек (Gaspar van Weerbeke), Јоханес Мартини (Johannes Martini), Луисит Кумпер (Loyset Compere), Александар Агрикола (Alexandar Agricola) и млади Жоскен де Пре (Josquin des Prez).<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Edward Lowinsky, *Josquin des Prez*, Proceedings of the International Josquin Festival – Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971, London, Oxford University Press, 1976.

<sup>4</sup> Howard M. Brown & Stein, Louise K, *Glazba u renesansi* (prev. Stanislav Tuksar), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2005.

<sup>5</sup> Howard M. Brown & Stein, Louise K, нав. дјело, 93.

Француска дворска култура је била у моди, те је доминирала на италијанским дворовима.<sup>6</sup> Француски стил је убрзо дошао и кроз музику, те су француски шансони почели да преовладавају у збиркама састављеним у Италији.

Изузетно продуктивна генерација сјеверњачких композитора чије су се каријере трајале и после 1500. године, а међу њима и Жоскен де Пре, Јакоб Обрехт (Jacob Obrecht), Исак (Isaac), Агрикола, Кумпер, Пјер де ла Ри (Pierre de la Rue) и други, преобликовали су музику користећи се техникама које ће постати главно обиљежје музике XVI вијека.<sup>7</sup> Они су се, прије свега, заинтересовали за однос између музике и текста, те су стога пратили пјесничку структуру текста и њену поруку. Из ове групе композитора највише се истакао Жоскен де Пре, чија ће дјела у овом раду бити у центру истраживања.

Жоскенова каријера је трајала чак око шездесет година (оквирно од 1466. до 1520. године), док је број његових сачуваних композиција много већи од броја дјела који су иза себе оставили други композитори тог времена. Прва већа достигнућа у истраживању дјела Жоскена де Преа обављена се у XX вијеку. Најзначајније издање начинио је холандски музиколог Алберт Смијерс (Albertus Antonius Smijers).

Листа научника који су проучавали де Преа је веома је дуга и угледна: Шарл ван ден Борен (Charles van den Borren), Фридрих Блум (Friedrich Blume) и Хелмут Остхоф (Helmut Osthoff), чије су студије о животу и дјелима композитора главни оријентир у истраживањима.<sup>8</sup> Од великог броја дјела које је Жоскен компоновао, сачувано је око двадесет миса, седамдесет пет свјетовних комада и око стотину мотета.

Мотет је у рукама Жоскена де Преа доживио невјероватан процват. Његова индивидуалност се на много начина јасније исказује у мотетима него у другим жанровима. Што се тиче свјетовне музике, попут композитора са почетка XV вијека, Жоскен де Пре и његови савременици су у великој мјери компоновали француске шансоне. Иако је де Пре компоновао и неке италијанске фротоле и инструменталне комаде, већина његових свјетовних дјела су шансони. Мogle су бити трогласне, четворогласне, петогласне и

---

<sup>6</sup> Исто.

<sup>7</sup> Исто, 116.

<sup>8</sup> Gustave Reese & Noble Jeremy, Josquin des Prez, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, Oxford, Oxford University Press, 2004, 239.

шестогласне. Неки његови шансони су имали форму ронда или баладе, а с друге стране, неки су били прокомпоновани.

Хронологију његових дјела није могуће прецизно одредити. Познато је да је Петручи (Petrucci) неке од његових шансона објавио у Венецији између 1501. и 1503. године.

### Однос текста и музичке форме

У овом поглављу сагледаваће се музичка форма те утицај структуре текста на облик композиције. Полазимо од становишта да приликом компоновања одређеног дјела посебан значај припада садржају и структури текста што се истиче на сљедећи начин: „У музици XV вијека при изградњи облика посебан значај се придавао такозваним *текстуалним формама*, чија структура одговара броју и дужини фраза одабраног текста.”<sup>9</sup> Под одредницом *текстуална форма* професора Зорана Божанића, чију методологију овдје преузимамо, подразумјева се рашчлањеност самог текста на музичку форму, код које сада улогу интерпункције преузимају каденце, теме које се смјењују и промјене на фактурном плану.

Текстови које је Жоскен де Пре користио за своја духовна дјела могу се подјелити у три категорије, а то су: библијски текстови (најчешће псалми); молитве, побожне песме, похвалне песме од којих су многе упућене Христу или Богородици; и литургијски текстови.<sup>10</sup> Једно од најпознатијих Жоскенових дјела, мотет *Ave Maria* настао је на текст молитве Богородици.

У овом мотету сваки стих текста добија карактеристичну музичку фразу која се имитира кроз све гласове градећи хомогени одсјек. То је довело до једноставности и јасноће музичке форме. Свака реченица у тексту, односно сваки самосталнији дио појединих реченица, обрађује се као посебна цјелина и имитационо третира, тако да свака

---

<sup>9</sup> Зоран Божанић, Развој мотета у периоду модалног вишегласја, у: Мирјана Живковић (уред.), *Музичка теорија и анализа 3: Зборник катедре за теоријске предмете*, Београд, Факултет музичке уметности, 2006, 95.

<sup>10</sup> Упор. Howard M. Brown & Stein, Louise K, нав. дјело, 120.

музичка фраза углавном пролази кроз све гласове.<sup>11</sup> Мотет *Ave Maria* је написан углавном силабично те се текст и његово значење стога јасно перципирају, а „тонови појачавају природне текстуалне нагласке”.<sup>12</sup> Жоскен де Пре је у овој композицији музички пратио форму пјесничког катрена.<sup>13</sup> Дакле, може се закључити да је текст је у овом мотету веома битан фактор, који је условио музичку форму.

На сличан начин, текст је битан фактор и код обликовања свјетовних композиција Жоскена де Преа. У XIV вијеку шансони су били компоновани према фиксним пјесничким шемама.<sup>14</sup> Такве пјесничке шеме биле су основа за компоновање балада (ballades),<sup>15</sup> ронда (rondeaux)<sup>16</sup>, или вирлеа<sup>17</sup> (virelai).<sup>18</sup> Дакле, од XIV па све до почетка XVI вијека постојао је комплексан шаблон понављања стихова и рефрена који је био основа за компоновање многих строфичних форми свјетовне музике.

Жоскен де Пре се у својим дјелима ослободио ових фиксних форми, и на тај начин је „трансформисао шансон из жанра ограниченог конвенционалном фактуром и нацртом у жанр оспособљен за много већу разноликост у техникама и текстурама.”<sup>19</sup> Већина његових дјела је прокомпонована, што значи да свака фраза текста добија другачија мелодијска, па и фактурна рјешења. Једна од таквих јесте и шансон *Mille regretz*. Дакле, у њему не постоји понављање строфа. Текстови шансона су обично скраћене верзије оригиналне пјесме. Композитор је преузео дио познате пјесме на француском језику:

---

<sup>11</sup> Упор. Dom Anselm Hughes и Gerald Abraham, *Арс нова и ренесанса 1300–1540: Фламманска вокална музика, Нова оксфордска историја музике III* (прев. студенти музикологије прве године), Београд, Факултет музичке уметности, 1989, 67.

<sup>12</sup> Howard M. Brown & Stein, Louise K, нав. дјело, 126.

<sup>13</sup> Катрен – облик строфе од четири стиха.

<sup>14</sup> *Forme Fixe* – Фиксна форма или образац; француски пјеснички облици на чијој су се основи компоновале шансоне; упор. са: David Fallows, *Formes Fixes*, in Stanley Sadie (ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001, 96.

<sup>15</sup> *Балада* је имала шему: а а b c; упор. са: Howard M. Brown & Stein, Louise K, нав. дело, 39.

<sup>16</sup> *Рондо* је могао имати шему ABCD, ab, AB, abcd и ABCD (велико слово означава рефрен); упор. са: Howard M. Brown & Stein, Louise K, нав. дело, 39.

<sup>17</sup> *Вирле* се састојао од три строфе: Abba, Abba и Abba; упор. са: Howard M. Brown & Stein, Louise K, нав. дјело, 39.

<sup>18</sup> Упор. Howard M. Brown & Stein, Louise K, нав. дјело, 38.

<sup>19</sup> Howard M. Brown & Stein, Louise K, нав. дјело, 138.



*Mille regretz de vous abandonner  
Et d'eslonger vostre fache amoureuse  
Jay si grand dueil et paine  
Quon me verra brief mes jours definer.*

У овом шансону свака текстуална фраза одређује музичку фразу и одсјек, док је сваки одсјек заокружен каденцом (IV–I, VII–I, или V–I). Текст првог је: „*Mille regrets de vous abandonner*”, док је у другом одсјеку други стих: „*Et d'eslonger vostre fache amoureuse*”.<sup>20</sup> Иако су садржај и карактер текста различити, фразе текста композитор третира слично као у мотету. Дакле, још једном истичемо да у обје композиције фраза текста одређује одсјеке у дјелу.

Жоскенов ламент<sup>21</sup> *Que vous madame – in pace in idipsum* може се назвати својеврсним шансон-мотетом. У њему се комбинују свјетовни (француски) и духовни (латински) текст. Прва два гласа (супериус и тенор) имају текст на француском језику: *Que vous madame je le jour (Вама се госпођо кунем)*. Текст трећег гласа је фрагмент из четвртог псалма (Psalm 4:5): *In pace in idipsum dormiam et requiescam (У миру ћу спавати и нећу дати сан мојим очима)*.<sup>22</sup> Сматра се да је Жоскен фрагмент из псалма посветио краљу Лују XI.<sup>23</sup> Оваква двојезичност карактеристична је за старију форму мотета XIII–XIV вијека, те због тога, као и због присутности свјетовног текста, овај жанр носи назив шансон-мотет.

Текст на француском језику гласи:<sup>24</sup>

*Que vous madame je le jure  
N'est ne sera de moy se vie,  
Et tant qu'aura vostre serf vie  
Garde n'avez qu'il se perjure.*

<sup>20</sup> В. Жоскен де Пре, *Mille regretz*, т. 1–17. Партитура је доступна на линку: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP559228-PMLP236034-24\\_Mille\\_regretz.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP559228-PMLP236034-24_Mille_regretz.pdf).

<sup>21</sup> Одредница преузета из: *Josquin Lebloitte, called des Prez: A New Biography*, <http://www.reocities.com/Vienna/choir/4792/>, ас. 28.04.2013. at 12:30 PM, 19.

<sup>22</sup> Превод Јелисавете Мојсиловић.

<sup>23</sup> Guy Shaked, нав. дјело, 19.

<sup>24</sup> В. *Que vous madame* на линку: <http://www.recmusic.org/>, ас. 30.04.2013 at 14:10 PM.

*Une fois a vous me donnay  
Et derecief certes m'y donne  
Onque riens meulx je'n redonnay  
Se vostre grace a moy s'adonne.  
Craindre me soit dicte l'injure  
S'aultre a ma franchise asservie!  
Et mort vueil avoir desservie  
Se nulle dame conjure.*

Занимљиво је да се у Смијерсовом издању појављују само прве три ријечи пјесме на француском, док је текст на латинском у басу потписан кроз читав шансон-мотет.<sup>25</sup> Брајан Џефри (Brian Jeffery) сматра да је ово комбиновање духовног и свјетовног текста одраз композиторовог хумора.<sup>26</sup>

На основу ученог односа између текстуалних фраза и музичких одсјека може се видјети сличност у начину обликовања музичке форме у зависности од форме текста у композицијама различитих жанровима. Принцип је веома сличан. Фраза текста у сва три дјела одређује трајање мелодијске фразе, без обзира на значење текста које је у овим композицијама веома различито. У мотету је текст латински, духовни и дужи, што је условило и дужину самог дјела; у шансони је свјетовни, краћи текст и без понављања, док је у шансон-мотету на дјелу комбинација духовног и свјетовног текста.

### **Композициона техника**

Под композиционом техником ће се у овом раду подразумевјевати контрапунктски рад, начин обликовања полифоне фактуре, начин рада са музичким материјалом и друге посебне карактеристике композиција.

---

<sup>25</sup> Josquin des Prés, *Que vous madame – in pace in idipsum*, Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1965. [партитура]

<sup>26</sup> Упор. са: Brian Jeffery, The literary texts of Josquin's chansons, in Edvard E. Lovinsky (ed.), *Josquin des Prez*, Proceedings of the international Josquin Festival – conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971, 418.

Шансон *Mille regretz* се може окарактерисати као „хомофонизован”. Ова одредница подразумјева да је то дјело још увијек полифоно, али да има елементе фактуре која је карактеристична за хомофонију. То се односи на ситуације када сопран има изразитију мелодију у односу на друге гласове, који као да су му подређени. Утиску о „хомофонизацији” композиције доприносе акордска фактура и честа кретања горњих гласова у паралелним терцама. Међутим, понегдје се краткотрајно појављује имитација, као и имитација по паровима гласова.<sup>27</sup>

Ова специфична „хомофона” фактура је у дјелу истакнута хоморитмијом (истим ритмом гласова) која се веома често јавља, а полифоно је то што гласови имају различита мелодијска кретања, што је последица коришћења старе технике („нота према ноти”).

Мотет *Ave Maria* је заснован на смјењивању имитационих одсјека са одсјецима без имитације. Мотет почиње октавном имитацијом која се спроводи кроз све гласове, од највишег до најнижег. Много пута током композиције, спроводи се имитација по паровима гласова, али она је понекад особена као што се види у сљедећем примјеру.<sup>28</sup>

Наиме, сопран (*superius*) и алт (*altus*) започињу заједно у истом ритму, у интервалу октаве, а затим се крећу у терцама са повременим разилажењима. Другим ријечима, имитира се двоглас у којем су гласови дати у слободном „паралелизму”. Након завршетка фразе „дует” тенора и баса доноси одговор за октаву ниже. Такође, оно што овај мотет чини још посебнијим је канон који се појављује у средишту дјела. Наиме, све до каденце којом се завршава одсјек (број), спроводи се канонска имитација на доњој квинти између сопрана и тенора, док остале дионице слободно контрапунктирају.

У ова два дјела, мотету и шансону, уочавамо да композитор на сличан начин ради са материјалом, обликује фактуру и гради форму. Он примјењује имитацију по паровима гласова на веома сличан начин (упор.наведене тактове из партитура *Mille regretz* и *Ave Maria virgo serena* ). Разлика у имитацијама је у томе што се у мотету *Ave Maria* имитација спроводи дослједно прожимајући цјелокупну композицију, док у је у шансону имитација краткотрајна и примјењена је у оквиру само једног одсјека.

---

<sup>27</sup> В. Жоскен де Пре, *Mille regretz*, т. 18–21. Партитура је доступна на линку: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP559228-PMLP236034-24\\_Mille\\_regretz.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP559228-PMLP236034-24_Mille_regretz.pdf), ас. 18.03.2023. at 15:35 PM.

<sup>28</sup> В. Жоскен де Пре, *Ave Maria... virgo serena*, т. 27–42, у партитури: Des Prés, Josquin, *Ave Maria... virgo serena*, Amsterdam, Alsbach, 1922.

Жоскен је у шансон-мотету *Que vous madame – In pace in idipsum* користио другачију композициону технику у односу на претходне двије композиције. Он се на одређен начин враћа на старије начине контрапунктске обраде материјала, по узору на праксу коришћења мелодија грегоријанског корала у функцији кантуса фирмуса. Кантус фирмус се обично налазио у тенору и био је у дугим нотним вриједностима. У XIII и XIV вијеку на дионицу кантуса фирмуса додавана је дионица другачијег текста и садржаја. То је доводило понекад, из данашњег аспекта посматрања, до необичних музичких ситуација: „Различите мелодије су често писане на разне тестове, чиме се образовала политекстуалност. Текстови су били и на различитим језицима, тако да су се симултано могли чути, на пример, латински и старофранцуски језик.”<sup>29</sup>

Сличну композициону технику Жоскен је примјенио у свом шансон-мотету *Que vous madame – In pace in idipsum*. Такође је у питању рад са кантусом фирмусом у дугим нотним вриједностима. Жоскен је преузео текст из псалма, али не и постојећу мелодију. Дакле, кантус фирмус компоновао је композитор у дугим нотним вриједностима. Тек пред крај композиције тонови а фирмуса имају краће нотне вриједности. На основу таквог фундамента је градио горња два гласа. На самом почетку композиције коришћена је имитација (вјештачка имитација на квинти).<sup>30</sup> У овој композицији појављује се кретање у паралелним терцама у горњим гласовима, као и у шансону *Mille regretz*. Шансон-мотет *Que vous madame – In pace in idipsum*, се посебно издваја због политекстуалности и примјењене технике на кантус фирмус. Али без обзира на то, ипак су примјетне и неке сличности, посебно када се посматрају само два горња гласа која имају свјетовни текст.

## Закључак

Циљ овог семинарског рада био је да се кроз анализу три потпуно различита дјела, уоче сличности и разлике између примјењених композиционо-техничких решења у изабраним жанрова, свјетовних и духовних композиција Жоскена де Преа. Резултат анализе овог „узорка” показао је да је композитор у три композиције различитих жанрова, на различите начине примјењивао композициону технику.

---

<sup>29</sup> Зоран Божанић, нав. дјело, 95.

<sup>30</sup> В. Жоскен де Пре, *Que vous madame – in pace in idipsum*, т. 1–10, у партитури: Des Prés, Josquin, *Que vous madame – in Pace in Idipsum*, Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1965.

Наиме, мотет је оформљен доминирајућом примјеном имитационе технике док с друге стране, у прозачној фактури шансоне доминира „хомофонизација”, свакако у великој мјери условљена значењем текста и традицијом свјетовне музике. Имитација је у шансону само кратко примјењена. Трећа композиција, шансон-мотет је веома сложена, јер комбинује стари и нови приступ компоновању, технику кантуса фирмуса и политекстуалност. Овдје је имитација примјењена само на почетку композиције.

Дакле у мотету и шансон-мотету доминира полифонија, али различитог типа: у првом случају је то имитациона полифонија, док је у другом слободна полифонија на чврстом фундаменту кантуса фирмуса. У шансону је, за разлику од друге двије композиције, имитација слободније спроведена, што је и утицај структуре текста старије традиције свјетовне музике у којој није било полифоније. Све три композиције имају прокомпоновану форму.

И најзад, уочавамо да анализиране композиције Жоскена де Преа представљају типичне примере различитих жанрова. У анализираном двојезичном шансон-мотету Жоскен де Пре се враћа традицијама XIII и XIV вијека, док јасно сегментованом формом имитационог мотета *Ave Maria* на одређени начин антиципира Палестринина (Giovanni Pierluigi da Palestrina, ?–1594) и Ласова (Orlande de Lassus, 1532–1594) остварења. И најзад у шансону *Mille regretz*, уочавамо смјелији начин компоновања који најављује монодијски стил.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Божанић, Зоран, Развој мотета у периоду модалног вишегласја, у: Мирјана Живковић (уред.), *Музичка теорија и анализа 3: Зборник катедре за теоријске предмете*, Београд, Факултет музичке уметности, 2006, 88–109.
- Brown, Howard Mayer & Stein, Louise K, *Glazba u renesansi*, (prev. Stanislav Tuskar), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2005.
- Des Prés, Josquin, *Que vous madame – in pace in idipsum*, Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1965. [партитура]
- Des Prés, Josquin, *Ave Maria... virgo serena*, Amsterdam, Alsbach, 1922. [партитура]
- Des Prés, Josquin, *Mille regretz*, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP559228-PMLP236034-24\\_Mille\\_regretz.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP559228-PMLP236034-24_Mille_regretz.pdf), ac. 18.03.2023. at 15:35 PM. [партитура]

- Fallows, David, *Formes Fixes*, in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Hughes, Dom Anselm и Gerald Abraham, *Арс нова и ренесанса 1300–1540: Фламманска вокална музика, Нова оксфордска историја музике III* (прев. студенти музикологије прве године), Београд, Факултет музичке уметности, 1989.
- *Que vous madame*, <http://www.recmusic.org/>, ас. 30.04.2013 at 14:10 PM.
- Lovinsky, Edvard, *Josquin des Prez*, Proceedings of the international Josquin Festival – conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 june 1971, Oxford, Oxford University Press, 1976.
- Reese, Gustave & Jeremy Noble, *Josquin des Prez*, in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Shaked, Guy: *Josquin Lebloitte, called (surname) des Prez: A New Biography*, <http://www.reocities.com/Vienna/choir/4792/>, ас. 28.04.2013. at 12:30 PM.

Jelisaveta Mojsilović

#### SIMILARITIES AND DIFFERENCES BETWEEN THE SECULAR AND SPIRITUAL WORKS OF JOSQUIN DES PREZ – THREE CASE STUDIES

**ABSTRACT:** During the XV and the beginning of the XVI century, among the numerous composers who worked in Europe, most of the musicians came to Italy, where they worked in the courts and chapels. Out of this group of composers, the most prominent was Josquin des Prez, whose music pieces in the given work will be in the center of research. Josquin's career lasted approximately from 1466 to 1520, while the number of his preserved works is much higher than the number of works left behind by other composers of that time. The first major research of Josquin's creative work was done in the XX century. In this paper, the aim is to compare the compositional-technical solutions in the spiritual and secular works of Josquin des Prez on the example of three selected compositions of different genres, and to determine the similarities and differences between them. This will be done on the basis of musical analysis of selected compositions through the relationship between the structure of the text and the musical form, as well as through a comparison of the ways in which the counterpoint technique was applied in the selected works. Based on the representation in the composer's repertoire, the following compositions were chosen: the spiritual motet *Ave Maria* (1476/1497), the chanson *Mille regretz* (1520), and a kind of chanson-motet *Que vous madame - In pace in idipsum* (N/A). The chapter „Secular and Spiritual Works of Josquin des Prez” will be based on the book *Glazba u renesansi* by Howard Mayer Brown and Louise Stein, and in the chapters „Relationship between text and musical form” and „Compositional technique”, I will come to conclusions primarily on the basis of analysis, and with the help of relevant literature.

**KEYWORDS:** Josquin des Prez, chanson, motet, counterpoint technique, *Mille regretz*, *Ave Maria*, *Que vous madame – In pace in idipsum*, polytextuality, renaissance.

## ЛАМЕНТ У XVII ВЕКУ: ОД МОНТЕВЕРДИЈА ДО ЛИЛИЈА<sup>2</sup>

**АПСТРАКТ:** У музици наилазимо на трагове ламентације још на почетку XVII века, у процесу његовог развијања као литерарно-музичког жанра. У овом периоду – барокној епохи коју називамо и почетком модерног доба, циљ је био приближавање ламентације широј публици. Уметници – песници, настојали су да својим текстовима утичу на то да ламентација буде литерарна инспирација музичара, који су у његовој снажној емоционалној подлози видели могућност да музиком представе афекте. Међу ауторима најпознатијих ламентација издвајају се Тасо (Torquato Tasso), Гварини (Giovanni Battista Guarini), Марино (Giambattista Marino) и Ринучини (Ottavio Rinuccini). Због широке распрострањености монодијских књига са ламентацијама, оперски ламенти су се налазили веома рано у венецијанским партитурама. Имајући у виду продорност у уметности драмско мотивисаног стила – барока, овај рад је имао за циљ да пратећи одлике историјске линије развоја ламентације у италијанској *la dramma per musica* прве половине XVII века, а затим, и утицај италијанског профилисања жанра на ламентацију у француској *tragédie en musique* друге половине XVII века, сагледа сличности и разлике два национална стила која су доминирала оперским жанром у XVII веку. На примеру Клаудија Монтевердија (Claudio Giovanni Antonio Monteverdi), Франческа Кавалија (Francesco Cavalli) и Жан-Батиста Лилија (Jean Baptiste Lully), ауторка је указала на значај датих ламентација као парадигме оперског стваралаштва барокних композитора. Барок је изражавао динамику и снажна осећања, те се, у складу са тиме, уочавају исте карактеристике и у делима Италијанских мајстора.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** ламентација, оперска музика, сценска музика, барок, модерно доба, музичке и драмске карактеристике.

### Карактеристике ламентације

На почетку XVII века, ламентација се развија као литерарно-музички жанр. Песници према чијим су делима настајали ламенти у мадригалима и операма били су Тасо (Torquato Tasso, 1544–1595), Гварини (Giovanni Battista Guarini, 1538–1612), Марино (Giambattista Marino, 1569–1625) и Ринучини (Ottavio Rinuccini, 1562–1621). Њихови текстови су утицали на то да ламентација буде литерарна инспирација музичара који су у снажној емоционалној подлози ламентације видели могућност да остваре естетичко упориште Модерних – да музиком представе афекте. Ламентација се појављује у првим операма Фирентинске камерате и Клаудија Монтевердија (Claudio Giovanni Antonio Monteverdi, 1567–1643), као један од њихових најбитнијих чинилаца. У оквиру музичко-драмске целине, ламентација се профилисао као тип монолога. Монолог је представљао емоционални климакс опере, тренутак експресије у драмској и наративној структури.

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

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 2, рађен под менторством ред. проф. др Ане Стефановић, академске 2012/2013. године.

Према мишљењу Елен Росанд (Ellen Rosand): „Песници су посебну пажњу посвећивали ламентима, разликујући их од њихових наративних контекста посебним формалним средствима са изражајним реторичким и афективним средствима.”<sup>3</sup>

Клаудио Монтеверди је схватио музичке и драмске могућности ламентата. Његов *Ламент Аријадне* (*Lamento d' Arianna* из изгубљене опере *Arianna*, 1608) и каснији *Ламент Нимфе* (*Lamento della Ninfa*, 1638) артикулишу почетке развоја ламентата. Ламент из Монтевердијеве Аријадне привукао је пажњу већ након првог извођења 1608. године. Елен Росанд наводи да је “ламент изазвао комплименте огромног броја композитора који су имали сопствене ламентате Аријадне, штампане у монодијским књигама почевши од 1613. године. Монтеверди је издвојио ламент из опере због његове изузетне популарности и објавио га у три различите форме: као петогласни мадригал, 1614. године, монодијску композицију, 1623. године и као контрафактум, 1640. године.”<sup>4</sup> *Ламент Аријадне* је пружио Монтевердију идеалну инспирацију за изражавање емоција које су биле сувише експресивне за чист говор. Ламент је самосталан, али код Монтевердија није затворен, није арија. Арија је у то време била неприкладна за изражавање афективних исказа, па је због тога коришћен речитатив.<sup>5</sup> Структура Монтевердијевих ламената, као и ламената других барокних композитора, развија се из структуре и садржаја поетског текста.

*Ламент Аријадне* је имао изузетно велики утицај на композиторе скоро пола века. Оперски ламенти су се налазили веома рано у венецијанским партитурама и либретима, претпоставља се због широке распрострањености монодијских књига са ламентима. Сузан Кјузик (Suzan Cusik) сугерише да су очигледно сви знали на ком је месту у драматуршкој линији опере требало да буде *lamento*.<sup>6</sup> Могао се појавити као одговор на губитак љубави, било да је узрок томе смрт или неверство. Опере обично садрже неколико ламената за различите карактере, а један је увек био резервисан за тренутак климакса, непосредно пре расплета. Ламенти су често обухватили читаве сцене, у којима је публици представљена суштина драме.

У раду ћемо се бавити *Ламентом Аријадне* и *Ламентом Нимфе* Монтевердија, Хипсипилиним ламентом *Infelice ch'ascolto* из опере *Јасон* (*Il Giasone*, 1649) Франческа

---

<sup>3</sup> Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, 362.

<sup>4</sup> Исто.

<sup>5</sup> Suzan G. Cusik, “There Was Not One Lady Who Failed to Shed a Tear”: Arianna’s Lament and the Construction of Modern Womanhood, *Early Music*, 1994, 22/1, 25.

<sup>6</sup> Исто.



Кавалија (Francesco Cavalli, 1602–1676), и ламентом *Plainte italienne* (Италијанска јадиковка) из опере *Психа* (*Psyché*, 1678) Жан-Батиста Лилија (Jean Baptiste Lully, 1632–1687). Пратиће се историјска линија развоја ламентације у италијанској *la dramma per musica* прве половине XVII века, а затим, и утицај италијанског профилисања жанра на ламент у француској *tragédie en musique* друге половине XVII века. На тај начин сагледаће се и сличности и разлике два национална стила која су доминирала оперским жанром у XVII веку.

### *Ламент Аријадне*

Овај ламент представља један од важних почетака барокне опере. Написан је на Ринучинијев текст, инспирисан грчким митом. Принцеза Аријадна помаже Тезеју да убије Минотаура, он је односи на острво Наксос и напушта. Ринучинијев текст описује очај напуштене и заљубљене жене и њену унутрашњу драму. Мантованска публика из 1608. године, као и наредне генерације Италијана, упознали су се с овим сижеом читајући Овидијеве (Publius Ovidius Naso) *Метаморфозе* (*Metamorphoseon libri*, 8). Посебно су га даме у мантованској публици познавале преко италијанског превода Ђованија Андрее дел Ангулиара (Giovanni Andrea dell'Anguilara), штампаног шеснаест пута од 1561. до 1607, са морализаторским коментарима Ђозепа Оролођија (Giuseppe Orologgi). Из те приповести се сазнаје да је Аријадна, која је веровала у љубав и била очарана Тезејевом физичком лепотом, преспавала његов одлазак, и затим, бескрајно туговала након откривања његовог одсуства, па су њене тужбалице навеле бога Бахуса да се заљуби у њу.<sup>7</sup>

Форма Монтевердијевог ламентације је прокомпонована и постоји неколико фаза конфликта. Према мишљењу Сузан Кјузик: „Монтевердијева музика савршено одговара Ринучинијевој реторици”, који је писао либрето за оперу. Она дели ламент на пет неједнаких, али интензивних музичких одсека у којима се представља напуштена хероина. Промене њеног психолошког стања крећу од очајања до самосажалења и покушаја разумевања, и напослетку до катарзе и схватања узалудности својих емоција.<sup>8</sup> Реч је о изузетно опсежном драмском тексту. Најпре наступа афекат: *Пустите ме да умрем!*, затим део текста који садржи обраћање одсутном Тезеју: *О Тезеју, мој Тезеју...* који представља експозицију драмског и психолошког заплета.

<sup>7</sup> Исто, 23-24.

<sup>8</sup> Исто, 25.

Потом долази контраст: *Али ти ћеш захваљујући ветровима / Доживети свечан дочек, / А ја остајем у најстрашнијим мукама.* Прекор који следи: *Где је та вера / На коју си ми се заклео?*, представља део ламентације који почива на реторичким топосима. Аријадна поставља питање: *О Тезеју, мој Тезеју, / Да ли ћеш ме оставити да умрем?* Након тога следи призивање проклетства: *О облаци, о олује, о ветрови, / Потопите га у својим таласима. / Птице, китови и орлови / Напуните дубоке заливе / Овим недостојним удовима. / Ах, шта ја то говорим? / Ах, шта ја то бунцам?* Следи велики театарски обрт који се манифестује у стиховима: *Ах, несрећница, / Шта ја то говорим, / То говори мој бол, / Говори језик, / А не – срце.* На крају је изложен апелативни исказ у трансценденцији, јунакиња се враћа својим упориштима: *О мајко, о оче, / Антички Риму, / Видите где ме је довела моја љубав...*, али унутрашњи конфликт остаје до краја неразрешен: *Ја још увек остављам места наде, / Она се не гаси... / То је ватра љубави...*

Ламент почиње у де-молу, доминантом. Први одсек је троделан. На почетку се излажу стихови: *Пустите ме да умрем*, при чему на реч „умрем“ долази ламентозни, задржични полустепени покрет наниже. Мала секунда на почетку, квартни скок и дуге нотне вредности на речи „умрети“ означавају трагично стање хероине. Следећи стихови: *Шта мислите / Ко би могао да ме утешу / У овако страшној патњи?* почиње квинтним скоком и разлагањем тоничног трозвука. Нема дисонантних скокова, али мелодија није пука декламација већ изражавање драматичних осећања Аријадне. Стих *Пустите ме да умрем* се мелодијски дословно понавља на крају ове фразе ламентације, чиме она заокружује и додатно појачава приказано психолошко стање.<sup>9</sup>

Други одсек је троделан, и чине га стихови: *О Тезеју, о мој Тезеју, / Ја хоћу да ти кажем – мој, јер си мој / Иако си отишао. / Врати се да видиш ону / Која је због тебе оставила домовину и краљевство, / Жртва звери без милости / Којима ће оставити своје кости. / О Тезеју, о мој Тезеју, / Када би знао, о Боже, / Када би знао / Како је једна Аријадна уплашена, / Можда би се вратио овде са кајањем, / Можда би вратио лађу на обалу.* Монтеверди у овом одсеку често користи реторичку фигуру *exclamatia* – на речи: *мој, зато што си мој*. На местима када се обраћа Тезеју и када га дозива да се врати употребљене су секвентне фигуре поновљене два пута. Повећава се интервал којим се уводи *exclamatia*. Од места *Врати се да видиш ону / која је због тебе*

---

<sup>9</sup> В. Клаудио Монтеверди, *Ламент Аријадне, Lento*, т. 1–10. Партитура је доступна на линку: [Lamento d'Arianna, SV 22 \(Monteverdi, Claudio\) - IMSLP: Free Sheet Music PDF Download.](#)

оставила домовину и краљевство појављују се ситне нотне вредности које сугеришу покрет „враћања“. Када се поново обраћа Тезеју понављају се фигуре с почетка и гради се својеврсно заокружење.<sup>10</sup>

Трећи одсек представља разраду: *Али са благим ветровима, / Ти пловиш срећно / Док ја овде плачем. / Атина ти спрема весели дочек, / Док ја остајем плен дивљим зверима / На овим усамљеним обалама. / Бићеш весело дочекан / Од стране твојих старих родитеља / И нећу те видети поново. / О мајко, о мој оче.* Узлазно кретање у мелодији и пунктиран ритам сугеришу кретање у смислу одлажења. Иде се ка изразитијем *stile concitato*. У гласу се користи хроматика за постизање ефекта узбуђења. На реч „плачем“ долази тон *гис* и мелодија се успорава. Метричка основа се напушта врло изразито. Затим наступа стих где Аријадна описује како ће му Атина спремити весели дочек и из тона *гис* се мелодија хроматски спушта у *ге*.<sup>11</sup> Фигура *suspiratio* или уздах – силазни полустепен изолован паузама – користи се да би појачала значење речи: *Нећу те више видети. Узвик О мајко!* представљен је фигуром *exclamatia*, иако нема скока, а *О мој оче – suspiration*.<sup>12</sup>

Четврти одсек садржи низ прекора за којима следи велики театарски обрт. Почине стиховима: *Где је та вера / На коју си ми се заклео? / Да ли си овако хтео / Да ме ставиш на мој престол? Да ли су то крунице / Којима си красио моју косу? / Да ли су то дијаманти и злато? / Да ме оставиш и напустиш / Да ме звер прождре и растргне? / Ах Тезеју, ах мој Тезеју, / Хоћеш ли ме оставити да умрем, / Узалудно плачући, / Плачући за помоћ, / Ја, очајна Аријадна, / Која ти је веровала / И дала ти славу и живот.* Речитатив је у стилу *narrativo*, подељен је на кратке фрагменте због низа питања. Појављује се фигура *interrogatio* – ново питање на тону *де*. Пред крај одсека долази до концентрације фигура *exclamatia* и *suspiratia*, јавља се унакрсница *фис–еф*, што све доприноси ефекту узбуђења. *Ах, ти чак ни не одговориш! / Ах, ти си глув за моје жалбе!* – ова два стиха секвентно су поновљена за велику секунду навише да би се постигла експресивност. После питања: *О Тезеју, мој Тезеју, / Да ли ћеш ме оставити да умрем?*, следи призивање проклетства: *О облаци, о олује, о ветрови, / Потопите га у својим таласима. / Птице, китови и орлови / Напуните дубоке заливе / Овим недостојним удовима. / Ах, шта ја то говорим? / Ах, шта ја то бунџам?* – у тренутку наступа ових стихова речитатив се претвара у *parlando* и појављује се фигура

<sup>10</sup> Исто.

<sup>11</sup> Исто.

<sup>12</sup> Исто.

*fuge* – бежања, нотне вредности су уситњене, а ритам је пунктиран. Појављује се генералпауза која претходи потпуно другачијој ситуацији, преокрету којег представљају низови *suspiratia*: *Ах, несрећница, / Шта ја то говорим, / То говори мој бол, / Говори језик, / А не – срце*. Тонални центри се изузетно брзо смењују: Еф-дур, фис-мол, ге-мол. Цео овај одсек са свим фигурама, хроматиком и инсистирањем на полустепенском покрету припада стилу *rappresentativo* и приказује осећање беса.<sup>13</sup>

Пети одсек представљају стихови: *Несрећна ја, / Још увек остављам места изневереној нади. / И поред толико презира, / Ватра љубави се не гаси. / Зато угаси сада, смрти, / Недостојни пламен. / О мајко, о оче, / О древно краљевство / У ком је моја златна колевка стајала!*. Јавља се пунктирани ритам, фигуре *anticlimes* и *exclamatia* у мелодији чиме се повећава ефекат узнемирености.

Последњи одсек је медитативни исказ. Аријадна резимира свој дотадашњи исказ. Понављање тона се смењује са малим интервалским покретима. Афективни моменат се превазилази, јер се хероина помирила са судбином. Завршни апел утиче на семантичку поенту и поруку монолога: *О слуге, о верни пријатељи, / Ах неправедна судбино! / Погледајте какав ми је бол / Оставила моја љубав у наслеђе. / Ово је судбина оног / Ко много воли и много верује*.<sup>14</sup>

### **Ламент Нимфе**

Монтеверди се након *Ламент Аријадне* поново вратио компоновању ламената. *Ламент Нимфе* (компонован између 1614. и 1638. године) налази се у *Осмој књизи мадригала (Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che sarrano per brevi episodi fra i canti senza gesto, 1638)*, која је најдужа и садржи дела писана у периоду од тридесет година. *Ламент Нимфе* описује Нимфин очај због изгубљене љубави и неверства Амора, бога љубави. Пастири учествују у коментарисању и описивању Нимфиног стања које је трагично, и алтернирају њена емоционална стања. Форма је троделна. У првом делу пастири описују трагично стање Нимфе, а други део представља њен ламент са променама расположења, од постављања питања и прекора до описивања љубави према Амору. Трећи део представља заокружење са поруком пастира *да у срцима љубавника љубав меша ватру*

---

<sup>13</sup> Исто.

<sup>14</sup> Исто.

и лед. Овај ламент је централни у љубавним мадригалима. Почиње диспозицијом *a tre* – два тенора и бас. У средњем делу се додаје сопран – глас саме Нимфе, а на крају композиције се враћа на почетну *a tre* позицију.

Ламент је писан у стилу *rappresentativo* који је представљао естетичку основу настанка монодијског мадригала. Музиком су представљени екстремни афекти у форми типичне *lamentatio ciaccone*. Фригијски обрт *a – ge – ef – e*, током читавог средњег дела композиције, формира остинантну линију баса над којим се одвијају варијације. Ово чини цео ламент изузетно експресивним.

У првом делу мадригала, пастири – два тенора и бас, припремају ламентозни наступ Нимфе: *Аполон још није донео / На свет такав дан, / Када је девојка толико тужна / Изашла из своје куће. / На њеном бледом лицу / Њен бол може да се чита, / И тако често тежки уздах / Допире из њеног срца. / Стајала је на цвећу, / Лутајући одавде до тамо, / Жалећи своју изгубљену љубав са овим речима.* Мелодија се одвија у ситним нотним вредностима и пунктираном ритму. Почиње у Це-дуру, затим модулира у де-мол и на крају у а-мол.

Ламент почиње у а-молу. Узвик *Амор!* као обраћање богу љубави, излаже се у сопранској деоници узлазном великом секундом *a–ха*. У тенорским и басовским деоницама стих: *Рекла је она, док је стајала загледана у небо* представљен је супротним мелодијским кретањем у првом и другом тенору, на реч „небо“ се у све три деонице понавља тон, што означава важност те речи за Нимфино обраћање божанству. Други узвик *Амор!* у сопрану се понавља након излагања дела стиха: *рекла је она, овог пута за велику секунду више него у првом излагању, чиме се постиже градација.* Полустепен *x–це* доприноси појачавању афекта очаја. Трећим узвиком *Амор!* у сопрану се заокружује први одсек. И овог пута се наставља кретање мелодијске линије за секунду навише (*це–де*) које припрема кулминацију која ће се развијати у следећем одсеку.<sup>15</sup>

Други одсек започиње питањем: *Аморе, где је верност?* Аморово име је поново представљено узлазном великом секундом. Речи „где је“ поновљене су два пута, прво се понавља тон *e*, затим се мелодија креће наниже, достижући антиклимакс. На реч *верност*, која је средиште стиха, долази застанак у виду *note brevis* са тачком. Други део стиха: *што је невреник обећао* изложен је секвентно два пута. Стих се понавља за

<sup>15</sup> В. Клаудио Монтеверди, *Ламент Нимфе, Lento, in due*, т. 1–8. Партитура је доступна на линку: [Lamento della ninfa, SV 163 \(Monteverdi, Claudio\) - IMSLP: Free Sheet Music PDF Download](https://imslp.org/wiki/Lamento_della_ninfa,_SV_163_(Monteverdi,_Claudio)_-_IMSLP:_Free_Sheet_Music_PDF_Download).

малу терцу навише, већ градацијом која се постиже вођењем мелодије навише и антиклимаксом – спуштањем за малу секунду наниже на реч „обећао“. Након овог излагања укључују се тенори хроматским полустепеном наниже, док се у басу мелодија креће за цео степен наниже. Том општом силазном тенденцијом музичког тока се представља трагичност речи и Нимфиног стања: *Јадна она*.

Поруком: *Учини да се моја љубав врати, / Каква је некад била, / Или ме убиј тако да не патим више*, почиње трећи одсек. Мелодија се динамизује. На почетку се појављује квартни скок наниже који приказује афективно стање Нимфе, затим се мелодија креће уз помоћ реторичких фигура *gradatia* и *anticlimaxa*. Мелодија се варирано понавља од дела *Или ме убиј тако да не патим више*, чиме се заокружује овај део ламентације. Бас, сопран и тенор у даљем току дијалогизирају. Овај одсек се заокружује трећим излагањем Нимфиног стиха: *Не мучи ме*.

Четврти одсек представљају стихови: *Не желим да он више дише / Ако је далеко од мене. / Не, не! / Он неће више учинити да патим, / Кунем се! / Он је поносан зато што тугујем за њим!*, транспоновани понављањем тона *e* и квинтним скоком наниже. Узвици *Не, не!* представљени су поновљеним тоном *e*, којима је претходио скок мале сексте навише, да би се одржала тензија и приказала трагичност афективног стања. Док сопран излаже реч *далеко*, бас се укључује фигуром уздаха: *Ах, јадна она!*, затим се тај уздах понавља у другом тенору за квинту навише и дословно у првом тенору.<sup>16</sup> Излагањем последњег стиха: *Он је поносан зато што тугујем за њим!* долази до смиривања динамичности. Нотне вредности су дуге и везане луком. Квинтним скоком на реч *поносан* доприноси се истицању те речи и показује утицај на Нимфино душевно стање. Констатацију: *Јадна она*, излажу један за другим први и други тенор и бас, на истој тонској висини.

Пети одсек почиње стиховима: *Можда ако побегнем од њега, / Он ће доћи да се моли за мене поново*. Поновљеним тоном започиње излагање у сопрану, затим се квинтним скоком и хроматским полустепеном означава важност речи „побећи“. Тенори и бас у канону доносе стих *Јадна она*.<sup>17</sup> *Ако су њене очи спокојније од мојих, / Аморе, она нема у свом срцу / Тако чисту верност као што је моја*. У овом стиху се постепеним кретањем мелодије достиже октавни распон гласа. До тона *e* мелодија се креће градацијом навише, а затим се од места где се спомиње срце мелодија спушта

<sup>16</sup> Исто, т. 25–28.

<sup>17</sup> Исто, т. 41–44.

наниже. Тенори и бас су паузирали до тренутка спомињања верности, а тада се укључују изводећи у канону стих : *Јадна она, / Колико пати!*.

Последњи одсек представљају стихови: *Ти никад нећеш добити / Слатке пољупце као моје / Од тих усана, ни мекше. / Ох, не говори! / Не говори! / Ти знаш боље од тога!*. Тон *ха* се понавља, мелодија постаје у потпуности речитативна, али се постепено креће навише. Реч *никад* се понавља пет пута, чиме се остварује висок степен тензије пред сам крај ламентације. Паузама су одвојени стихови *Од тих усана...*, *Не говори...* и *Ти знаш боље од тога*, а између њихових наступа су убачена четири узастопна понављања речи: *Јадна она* у тенорима и басу, прва три пута појединачно, док је четврти наступ заједнички. Стих *Ти знаш боље од тога* представљен је квинтним скоком и заокружен полустепеном *гис – а* на самом крају ламентације.<sup>18</sup>

Пастири заокружују ламент семантичком поруком: *Са тако огорченим жалбама, / Њен глас се уздигао до неба. / Дакле, у срцима љубавника – љубав меша ватру и лед*. Мелодија је у Це-дуру као и почетак композиције, ритам је бржи у односу на средњи део. Завршава аутентичном каденцом.

### **Монтевердијев утицај на Хипсипилин ламент *Infelice ch'ascolto* из опере *Il Giasone* Франческа Кавалија**

Кавалијев ламент Хипсипиле *Infelice ch'ascolto* смештен је пред крај трећег чина (21. сцена) опере *Јасон*. То је опера са три чина и прологом, либрето је писао Ђакинто Андреа Чикоњини (Giacinto Andrea Cicognini). Премијера је била у Венецији у време карневала. Опера је базирана на миту о Јасону и златном руни, али садржи и доста комичних елемената.

Хипсипила је краљица на острву Лемнос и Јасонова супруга.<sup>19</sup> Она је напуштена и очајна жена, коју је муж преварио са Медејом. Медеја и Јасон су загрљени заспали, а Хипсипила их затиче. Сазнаје и да је Јасон наручио да је убију. Током целе опере њена осећања варирају од стања туге и очаја до беса. У овом ламенту она се опрашта од свих, али на крају признаје да ипак воли Јасона иако ју је „убио“ својом неверношћу.

Може се уочити утицај *Ламента Аријадне*, јер су оба ламента прокомпонована и садрже неколико одсека који изражавају различита осећања. Ламент је компонован

<sup>18</sup> Исто, т. 57–60.

<sup>19</sup> Vojtech Zamarovski, *Junaci antičkih mitova, Leksikon grčke i rimske mitologije*, Zagreb, 1985, 150.

као речитатив. Први део представља прекоре упућене Јасону. Други део је обраћање домовини. У трећем делу се Хипсипила опрашта од свих и закључује да и поред тога што је Јасон неверник и убица, она га ипак воли. Уочава се јача контрастност између одсека него у Монтевердијевим композицијама, као и утицај чаконе. Иста су и реторичка општа места у садржају текста.

Ламент *Infelice ch'ascolto* започиње у е-молу и фригијским обртом у сопрану. Види се Монтевердијев утицај већ на самом почетку композиције. Силазни полустепенски покрет на почетку *Ламент* Аријадне и остинантни фригијски обрт у *Ламенту Нимфе* указују на исту конвенцију ламентa код Монтевердија и Кавалија. *Бедни човече, шта ја то чујем?* – питање је које Хипсипила упућује Јасону. Мелодија се креће поступно наниже, *anticlimax*-ом, а на реч *чујем* долази ритмички застој, који појачава снагу питања. Речитатив се претвара у *parlando* и Хипсипила износи низ прекора упућених Јасону: *Не буди забринут, Јасоне, / Јер је мој живот – скуп грешака који чини да патим. / Ја сам спремна да га жртвујем твој гневу.* На реч *гнев* долази мелодијски скок велике сексте која појачава тензију. У *basso continuo* се налази педал на седмом ступњу у трајању од пет тактова, који доприноси појачавању основног афекта. Поновљени тонови асоцирају на Аријаднино дозивање Тезеја да се врати.<sup>20</sup>

Други одсек започиње стиховима: *Да сам погинула у таласима, / Таква брза смрт / Не би задовољила твоју суровост.* Поновљени тонови су и даље заступљени, али се јавља скок квинте наниже који акцентује реч *таласи* и описује смрт у виду понирања кроз таласе. Скок велике сексте навише издваја реч *смрт*, а мелодија се секвентно понавља за велику секунду навише. Пред крај одсека модулира се у Ге-дур, чиме се припрема наступ трећег одсека.

Трећи одсек је у Ге-дуру, *осветљење* због стихова који означавају да је Хипсипила ипак жива: *Али пошто сам ја жива, / Радуј се, окрутни човече, / Можеш да нанесеш на мене бројне смрти / И тиме даш одушка злом бесу свог срца.* Фигура *exclamatio* је употребљена за реч *окрутни*. Да би се нагласиле речи *бројне смрти* тон фис се понавља једанаест пута. На овом месту се уочава сличност Монтевердијевог и Кавалијевог третирања речи *смрт*. Монтеверди у *Ламенту Аријадне* такође користи понављање тона, али само три пута, што указује на Кавалијеву жељу за постизањем веће експресивности. Након октавног скока навише, мелодија се креће градацијом и на

<sup>20</sup>В. Франческо Кавали, *Јасон*, “*Infelice ch'ascolto*”, III чин, сцена XXI. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Il\\_Giasone\\_\(Cavalli%2C\\_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/Il_Giasone_(Cavalli%2C_Francesco))



крају када се спомиње *бес окрутног срца*, модулира се у е-мол, чиме се наговештава наставак ламентирања.

Четврти одсек представљају стихови: *Да, мој тиранину, / Повреди део по део овог тела које си одбацио, / Повређуј ме мало по мало, / Ово несрећно месо, / Сецирај ми груди, / Мучи ме како желиш / И можда ће моја спора смрт / Продужити моје муке, а твој ужитак.* Речи *повредити* и *мучити* су наглашене квинтним и секстним скоковима навише. И у овом одсеку се речитатив претвара у *parlando*, има доста поновљених тонова. Дуже нотне вредности (половине), повезане луковима, појављују се у тренутку Хипсипилиног помињања споре смрти, што указује на потпуну повезаност текста и музике. Тиме се завршава први део ламентације.

Други део је чакона заснована на остинантном понављању силазног фригијског обрта и његове инверзије (оба пута од *ge*, у другом случају је у питању узлазни молски тетрахорд). Сличност са Монтевердијевим *Ламентом Нимфе* се види по позицији чаконе која се у обе композиције налази у средњем делу. Почиње обраћањем краљици, Егеју и пријатељима. Овај део доноси потпуни контраст у односу на први. Почиње у ге-молу, нотне вредности су дуже, док поновљених тонова на почетку нема. Заступљени су квинтни и квартни скокови наниже који одражавају трагично афективно стање. Сличности са Монтевердијевим делом у драматуршком конципирању текста се могу приметити, али одсек у ком се Аријадна обраћа домовини је мање афективан, са скоковима навише. Ово се може објаснити чињеницом да је Аријадна била само напуштена хероина, за разлику од Хипсипиле, за коју је њен вољени наручио убиство. Закључује се да је њено психолошко стање за нијансу трагичније од Аријадниног, те се то одражава и на третман мелодије у односу на текст. Хипсипила излаже стихове: *Краљице, Егеју, пријатељи, / Преклињем овог окрутног човека у своје име, / Да када ме убије, / Поштеди највише моје груди, / Тако да се моја деца могу хранити / Хладним млеком своје мртве мајке.* Ови изузетно потресни стихови су у мелодији представљени *anticlimax*-ом и дугим нотним вредностима. Модулацијом у Еф-дур на месту спомињања убиства, мутацијом у еф-мол пред крај стиха и поновним повратком у ге-мол додатно се појачава тензија.<sup>21</sup>

Шести одсек представљају стихови: *Милостиво га молим / Да пусти ове мале анђеле / Да виде муке / Њихове издане мајке, / Нека пију крв / Која тече из сваке моје*

---

<sup>21</sup> Исто.

ране / Коју је он задао мом невином телу. / Нека тече и протиче кроз њихове чисте вене, / Тако да њихове груди постану / Невина гробница за моју невиност. Од тренутка помињања мука мелодија се варирано понавља у односу на први део. Мелодија је у ге-молу, речитатив се претвара у *parlando* и тиме се постиже тензија коју садрже ови стихови.<sup>22</sup>

Седми одсек је опраштање од домовине: *Збогом земљо, збогом сунце, / Збогом љубазна краљице, пријатељи, збогом, / Збогом трону, збогом домовино, / Збогом моја децо. / Ваша мајка напушта земљу, / Али вас чека на небу.* Хипсипила се, као и Аријадна, опрашта, па се и у овом одсеку може видети сличност у садржају текста. На почетку је мелодија вођена терцним и квартним скоковима, затим следе *gradatio* и *anticlimax* који помажу постизању драматичности ламентозног исказа. *Децо, ја вас чекам и умирем, / А ти Јасоне, иако си убица, обожавам те.* – ово су последњи стихови, мелодија се креће у градацији. Модулацијом на кратком одстојању постиже се експресивност: еф-мол, ге-мол, *in C*.<sup>23</sup>

### Лилијева *Plainte italienne*

Метаморфоза Лилијеве *Психе* се огледа у прерађивању *tragédie-ballet* из 1671. године у *tragédie en musique* 1678. године. Обе верзије представљају причу Психе чија лепота привлачи никог другог до Купидона. Он је преноси у своју зачарану палату у којој се Психа заљубљује у њега, чиме изазива љубомуру, огорченост и осветољубивост њених сестара и Венере. Дело је завршено за време карневалске сезоне, а већи део текста је написао Пјер Корнеј (Pierre Corneille). Филип Кино (Philippe Quinault) је имао учешћа у писању текста, са изузетком текста за *Plainte italienne*, јер се сматра да је тај текст написао сам Лили.<sup>24</sup>

Лили се вратио *Психи*, уз асистирање Томаса Корнеја (Thomas Corneille). За прерађену верзију додао је речитативе, док су интермедији остали исти. Пролог и пет интермедија из прве верзије су инкорпорирани у прерађену верзију, са малим модификацијама. Најупечатљивији од њих је *Plainte italienne*, који је служио као први интермедиј, дугачак део са италијанским текстом у стилу прослављених ламената Кавалија и Честија. Лилијеви први доприноси жанру *ballet de cour* из педесетих година

<sup>22</sup> Исто.

<sup>23</sup> Исто.

<sup>24</sup> Michael Turnbull, The Metamorphosis of “Psyche”, *Music & Letters*, 1984, 64/1–2, 12.

XVII века су били *entrées* у италијанском стилу. Након смрти Мазарена, италијански стил је био резервисан за музичко приказивање екстремних емоција. *Plainte italienne* у *Психи* је последњи и најдужи пример ове форме у Лилијевим делима.<sup>25</sup>

*Plainte italienne* је смештена у другу сцену првог чина. Представља ламентацију троје људи који су мислили да ће хероина Психа умрети због жртвовања змају који је опустошио њено краљевство. Они износе молбе и прекоре боговима због њихове сурове одлуке да осуде на смрт тако племенито створење попут Психе. Компонован је као речитатив. У току ламентације јављају се инструментални прелазни који представљају чаконе због троделног метра и пунктираног ритма. Овај ламент представља пример ламентирања споредних ликова због судбине хероине, за разлику од претходна три ламента самих хероина.

Ламент се састоји из пет делова који са различитим интезитетом представљају афекат очаја људи узнемиренних због судбине хероине. У првом делу се поставља питање: *Мора ли тако варварски судбина да осуди на смрт тако ретку лепоту?*. Други део је обраћање узнемирене жене Ехи. Ламент је компонован само за сопран и *basso continuo*. Трећи део почиње излагањем Несрећног човека, а након тога се упућује прекор боговима: *Нечувена суровост! / Скратити тако сладак живот, / Који даје тако пуно љубави!*. Четврти део је монолог Узнемирене жене и помирење са оним што се дешава – *Када су Небеса дала судбинска наређења, / Људи морају да их прихвате*.

Оваква драматургија текста подсећа на неколико фаза конфликта у *Ламенту Аријадне*. Од њега се разликује јер ламентирају три особе, што опет указује на сличност са *Ламентом Нимфе*. Монтеверди је у том ламенту, поред лика Нимфе, додао и ликове три пастира, али су они имали улогу коментатора. У Лилијевом ламенту акценат је стављен на ламентирање Узнемирене жене, али су у заједничким наступима преостала три гласа равноправна са сопраном. Утицај експресивности Кавалијевог ламента може се приметити и у овом ламенту, који можда има још снажнију експресивност због учествовања три гласа.

Јадиковка почиње у це-молу, пунктираним ритмом, узлазном малом секундом у вокалној деоници и фригијским обртом у басу. Понављањем стиха за малу сексту навише, односно, градацијом, и затим антиклимаксом који се постиже вођењем

---

<sup>25</sup> Michael Turnbull, нав. дело, 13–14.

мелодије наниже, описује се узнемиреност жене која узвикује: *Помешај твој плач са нашим сузама!*.<sup>26</sup>

Као и код Кавалија, и овде се уочава утицај Монтевердија. Сам почетак асоцира на третман Аријадниних првих речи: *Пустите ме да умрем!*, које су, такође, представљене узлазном малом секундом и фригијским ефектом. Важну улогу имају и скокови умањених интервала, попут умањене квинте, која доприноси постизању трагичког ефекта. Даљи ток мелодије испуњен је узастопним квинтним и квартним скоковима и поновном градацијом, која повећава тензију претходно изложеног текста: *Тешке стене, хладна вода и страшни Тигрови, / Осудите тешку судбину бића чији је злочин што има тако много племенитости.*

Други одсек одликује дијалогизирање три гласа. Почиње фигуром *exclamatio* у деоници Првог несрећног човека, коју изводи тенор: *Ах! Какав бол!*. Лили је овде употребио силазни квартни скок и узлазни полустепен, за којим следи *exclamatio* Другог несрећног човека, изведена у басу: *Ах! Каква туга!*. За њим следи узвик тенора: *Фатална теškoћа!*, а узвик баса: *Окрутна судбина!* дочаран је квинтним скоком *б – ес*. Експресивност осећања се постиже укључивањем сва три гласа у постављању питања: *Мора ли тако варварски судбина да осуди на смрт тако ретку лепоту?*, у музичком току тензија се постиже хроматским полустепенима у сопрану и тенору, док се у басу јавља скок умањене кварте наниже.<sup>27</sup>

Трећи одсек започиње у сопрану фигуром уздаха (хроматски полустепен изолован паузама – *д–ес*): *Небеса, звезде, ах каква окрутност!*. Секвентно се понавља прво у тенору, затим у басу, у коме се стих понавља два пута, чиме се припрема заједнички наступ свих гласова. То је последњи наступ у овом делу јадиковке, који представља врхунац, а стих се понавља три пута (између два заједничка наступа поново наступа бас). Највише се понавља реч – *окрутност*, која и јесте средиште овог драматског исказа; представљена је квинтним и квартним скоковима.

Други део је обраћање Узнемирене жене Ехи. Почиње доминантом *це-мола* и пунктираним ритмом. Има форму *а б а*. Узнемирена жена се обраћа Ехи речима: *Одговори на моје жалбе* – овај стих се понавља три пута са фигурама *gradatia* – мелодијским низовима навише и наниже. Ритам је уситњен и пунктиран, и има доста

<sup>26</sup> В. Жан-Батист Лили, „Plainte italienne” из опере *Психа*, I чин, сцена II, т. 1–35. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Psych%C3%A9,\\_LWV\\_56\\_\(Lully,\\_Jean-Baptiste\)](https://imslp.org/wiki/Psych%C3%A9,_LWV_56_(Lully,_Jean-Baptiste)).

<sup>27</sup> Исто, т. 36–52.

мелизама, што овај део чини контрастним у односу на први. Пратња је само у деоници *bassa continua*, за разлику од првог дела који је имао пратњу више инструмената. Даљи ток мелодије је, такође, испуњен мелизмима и фигурама *gradatia*. Хроматски полустепени и скок мале сексте повећавају тензију: *Направи тужан звук у сред ове шуме / Могу ли дубоке и дивље пећине поновити тужне акцените моје ламентације?*. Затим се одсек *a* понавља, са променом у трећем излагању стиха: *Одговори на моје жалбе* – где су ритмичке вредности још више уситњене, јавља се мелодијски це-мол и аутентична каденца као заокружење овог дела ламентације.

Трећи део почиње питањем Првог несрећног човека, које је упућено боговима, и речитатив се претвара у *parlando*: *Који од вас, великих богова, / Са толиким бесом жели да уништи толику лепоту?*. У тренутку наступа другог стиха пратња у басу постаје покретљивија, а вокална деоница има фигуру *exclamatia* и *gradatia* – истовремено ефекат климакса и антиклимакса: *Немилосрдна небеса! / Овим варваризмом желите ли да засените Пакао у окружности?*. Метар се мења на кратком растојању, у тренутку промене такта из четвороделног у троделни модулира се у Ге-дур, затим се враћа у це-мол на крају другог излагања стиха.

У другом одсеку бас и тенор дијалогизирају, тенор први излаже речи: *Боже мржње!* – *ге-еф-ес-це*, након њега бас излаже на доњој квинти узвик: *Нехумано божанство!*, затим се ово секвентно понавља за малу секунду наниже, прво у тенору, затим у басу. Заједно певају следећи стих у вештачкој имитацији: *Зашто такав жесток бес против невиног?*. Октавни скок се јавља да би се нагласила и издвојила реч – невиност. Предстојећи стихови су у музичком смислу представљени фигурама *exclamatia*, мелодија је мелизматичнија од претходног одсека, а троделни метар се не мења: *Нечувена суровост! / Да скратиш тако слadak живот, / Који даје животу толико љубави!*.

Жалбе се прекидају, наступа *Entrée de ballet*, игра осам особа које носе бакље. Виртуозан је, почиње у Це-дуру, следе модулације у де-мол и Ге-дур. Дводелни метар, пунктирани ритам и брзи пасажии припремају последње ламентозне изјаве.<sup>28</sup>

Последњи одсек је у це-молу, као и претходни. Метар се мења из четвороделног у троделни, и обратно. Узнемирана жена има фигуру уздаха: *Какав узалудан труд против болесног без лека! / Какве бескорисне сузе и сувишни јауци!*. Завршна порука се

---

<sup>28</sup> Исто, т. 1–10.

понавља два пута и представљена је успоном мелодијске линије: *Када су Небеса дала судбинска наређења, / Људи морају да их прихвате.*<sup>29</sup>

Део А се понавља од места где сви заједно певају стихове *Ах! Какав бол!*, чиме се заокружује италијанска јадиковка.

## Закључак

Након анализирања четири ламентација три композитора, уочене су извесне сличности и разлике. Неминовно је да су Монтевердијева два ламентација били главни ослонац за Кавалија и Лилија, али је сваки композитор допринео развоју ламентација и његовом очувању. Кавалија користи тему ламентација жене због неверства љубавника и његовог напуштања, односно, синтезу *Ламента Аријадне* и *Ламента Нимфе*, и на себи својствен начин – уз помоћ хармоније педалног седмог ступња и смелих модулација, као и ефектног *parlanda* – доприноси експресивности дела. Лилија доводи до померања границе ламентација од монолога до комплексне сцене која укључује три гласа. У његовом делу се види сличност са *Ламентом Нимфе*, али, као што је већ споменуто, он изједначава све гласове – тако да они равноправно учествују у постизању трагичног ефекта.

Битну улогу има *lamentatio ciaccona*, заступљена у сва четири ламентација. Она својом динамичношћу утиче на снажан драмски развој композиције. Брза промена тоналних центара и целокупна хармонска поставка ламентација је важна у кулминационим моментима опера пред сам расплет. Фригијски ефекат, као снажно експресивно средство, у свим анализираним ламентацијама, заступљен је на самом почетку композиције и тиме се на најбољи начин уводи у ламентозну атмосферу. Завршни стихови сваког ламентација доносе морализаторску поруку у којој се велича снага љубави, без обзира на околности. Различитим мелодијским и ритмичким средствима, фигурама *exclamatio* и *suspiratio*, градацијом и антиклимаксом, постиже се музичко представљање текста. Тако се слушаоцу у потпуности дочаравају трагични садржај текста и све нијансе психолошког стања ликова.

---

<sup>29</sup> Исто.

## ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Cusik, Suzan G, “There Was Not One Lady Who Failed to Shed a Tear”: Arianna’s Lament and the Construction of Modern Womanhood, *Early Music*, 1994, 22/1.
- Rosand, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Стефановић, Ана, Предавања са курса *Барок 2* одржаног у зимском семестру 2012/2013. године на Факултету музичке уметности у Београду.
- Turnbull, Michael, The Metamorphosis of “Psyche”, *Music & Letters*, 1984, 64/1–2.
- Zamarovski, Vojteh, *Junaci antičkih mitova. Leksikon grčke i rimske mitologije*, Zagreb, 1985.

Tijana Adamović (Čitaković)

### LAMENT IN THE 17TH CENTURY: FROM MONTEVERDI TO LULLY

**ABSTRACT:** In music we find elements of lament at the beginning of the seventeenth century, in the process of its development as a literary-musical genre. In this period – the Baroque era, which we call the beginning of the modern age, the goal was to bring the lament closer to the general public. Artists – poets, tried to use their lyrics to influence the lament to be a literary inspiration for musicians, who saw in his strong emotional background the possibility of presenting musical affects. Among the authors of the most famous laments are Torquato Tasso, Giovanni Battista Guarini, Giambattista Marino and Ottavio Rinuccini. Due to the wide distribution of monodic books with laments, opera laments were found very early in Venetian scores. Having in mind the penetration in the art of dramatically motivated style – baroque, this work aimed to follow similar historical lines of lament development in Italian *la dramma per musica* of the first half of the 17th century, and then the influence of Italian genre profiling on lament in French tragedy. Music of the second half of the 17th century, saw the similarities and differences between the two national styles that dominated the opera genre in the 17th century. On the example of Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli and Jean-Baptiste Lully, the author pointed out the importance of the given laments as a paradigm of Baroque opera. Baroque expressed dynamics and strong feelings, and, in accordance with the times, the same characteristics can be noticed in the works of selected composers.

**KEYWORDS:** lament, opera music, stage music, baroque, modern age, musical and dramatic characteristics.

## МЕНДЕЛСОНОВ *САН ЛЕТЊЕ НОЋИ* КАО ПАРАДИГМА ОДНОСА ПРЕМА ПОЗОРИШНОЈ МУЗИЦИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Проучавањем позоришне уметности, која подразумева инсценацију тј. преношење драмског дела у позоришни живот, бави се наука о позоришту. Основни појмови које позоришна уметност подразумева јесу: позоришно дело и његов аутор, позориште као институција и извођење дела. Иако је тема односа музике и позоришта стара колико и музика, мало је писане речи о самој позоришној музици. Полазећи од тумачења појма, према енциклопедији *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* таква музика је извођена као део представе или драме у позоришту и за њу се користе различите ознаке у различитим језицима. Музика формира емоционалну и драмску основу сценског извођења и заједно са радњом усмерава изведбу позоришне представе. У доба романтизма циљ је био да се ове компоненте међусобно приближе. Један од најпознатијих примера XIX века јесте драмско дело Вилијама Шекспира *Сан летње ноћи* за које је Феликс Менделсон компоновао сценску музику 1842. године. Менделсон је музички материјал третирао на начин својствен програмској музици и као позоришни композитор у контексту карактеризације ликова. Полазећи од чињенице да се дато дело посматра као парадигма позоришне музике романтичарског периода с обзиром на успех представе у то време, овај рад има за циљ да на примеру партитуре наведеног дела Феликса Менделсона сагледа опште одлике позоришне музике романтизма у првој половини деветнаестог века. Термини као што су *позоришна музика* и *сценска музика* биће равноправно коришћени кроз рад.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позоришна музика, сценска музика, позориште, романтизам, Вилијам Шекспир, *Сан летње ноћи*, Феликс Менделсон, музички комад, програмска музика.

### Увод

Наука о позоришту подразумева проучавање неколико основних појмова: позоришно дело и његовог аутора, позориште као институцију и извођење дела. Ови појмови могу се синтетизовати у један – уметност позоришта која првенствено подразумева инсценацију, дакле, преношење драмског дела у позоришни живот.<sup>3</sup> Иако је тема односа музике и позоришта стара колико и музика, мало је речено о позоришној музици и у музиколошким радовима ова тема се ретко јавља. Потребно је стога поћи од саме дефиниције и тумачења позоришне музике. Према енциклопедији *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* позоришна музика јесте музика извођена као део представе или драме у позоришту. Главни западњачки облици позоришта укључују

<sup>1</sup> Контакт: monynok@gmail.com

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 3, рађен под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, академске 2013/2014. године.

<sup>3</sup> Gordan Dragović, О estetici opere, Inscenacija opere, Tradicija i razvoj, u Sonja Marinković (ur.), *Opera: od obreda do umetničke forme*, Zbornik tekstova, Beograd, FMU, 2001, 96.



жанрове слободнијег музичког тока, као и оне жанрове где се заокружени музички одсеци измењују са говорним дијалозима. Не постоји ниједан термин који удружује ове уметности заједно, а за музику у позоришној представи користе се различите ознаке у различитим језицима: *сценска музика*, *позоришна музика*, *примењена музика* (енгл. *incidental music*, нем. *Bühnenmusik*, итал. *musica di scena*, и тако даље).<sup>4</sup>

Првобитна улога позоришне музике јесте улога пратње и истицања радње или расположења у неком драмском делу али и улога прелаза између сцена, увода или закључка извођења. Често сценска музика не оставља велики утисак на слушаоце који пажљиво посматрају радњу у драми, међутим, многа су музичка дела писана за позориште због своје лепоте наставила да буду извођена и ван театра. Оркестарском репертоару у жанру позоришне музике највише су допринели композитори у деветнаестом веку постављајући основу традицији која је опстала и у двадесетом веку.<sup>5</sup> Позоришна музика се, дакле, може одредити као музика која је писана за сцену. Познато је да је коришћена у античкој Грчкој, иако нису сачувани записи те музике. Са обнављањем трагедије у ренесанси, такође коришћена музика, поготово у делима Вилијама Шекспира (William Shakespeare, 1564–1616). Касније, у осамнаестом и деветнаестом веку постало је уобичајено да се компоњује музика за различите драмске текстове. Многи познати композитори романтичари писали су оркестарску музику за сценска дела. Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) компоновао је 1809. године музику за Гетеовог (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832) *Егмонта* (*Egmont*). Један од најпознатијих примера у деветнаестом веку јесте Шекспиров *Сан летње ноћи* (*A Midsummer Night's Dream*, 1842) који је инспирисао Феликса Менделсона (Felix Mendelssohn, 1809–1847) да компоњује сценску музику 1842. године. Шубертова (Franz Schubert, 1797–1828) позната увертира *Розамунда* (*Rosamunde*, 1823), тачније друга верзија, потиче из дела под називом *Магична харфа* (*Die Zauberharfe*, 1820) за које такође компоњује музику. Шуманова (Robert Schumann, 1810–1856) музика за *Манфреда* (*Manfred*, 1852) је другачија од наведених дела: она није била намењена сценском извођењу, већ припада жанру програмске симфоније. Неке од Листових (Franz Liszt, 1811–1886) симфонијских поема компоноване су као уводна музика за позоришне представе. Данас, наведена дела доживљавају углавном

---

<sup>4</sup> Roger Savage, Incidental music, in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, New York, Oxford University Press, 2001, 138–146.

<sup>5</sup> Encyclopedia Britannica, *Incidental music*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/284707/incidental-music>, приступљено 29.3.2014. у 19:30.

концертна извођења, одвојена од позоришне сцене. Већина поменутих композиција има увертуру која може засебно да се изведе, издвојена из целине.<sup>6</sup>

Може се закључити да се Феликс Менделсон, у односу на своје савременике, најинтензивније бавио стварањем музике за позориште. Писао је позоришну музику за неколико дела, укључујући музичке нумере за Имерманову (Karl Leberecht Immermann, 1796–1840) продукцију Калдероновог (Pedro Calderon, 1600–1681) дела *El principe constante* (или *Der standhafte Prinz*) у Дизелдорфу 1833. године. За извођење Игоовог (Victor Hugo, 1802–1885) дела *Ruy Blas* 1839. године, компоновао је романсу за женски хор и гудачке инструменте. Други Менделсонови прилози театру обухватају сценску музику за *Антигону* (*Antigone*, 1841), Шекспиров *Сан летње ноћи* и Софокловог *Едипа на Колону* (*Oedipus at Colonus*, 1845); сва ова дела су била поруџбине краља Фридриха Вилхелма IV (Friederich Wilhelm IV, 1795–1861), који је био заинтересован за оживљавање жанрова античког грчког театра трагедије. Несумњиво, најистакнутији Менделсонов допринос подручју сцене јесте музика компонована за *Сан летње ноћи*.<sup>7</sup> Циљ овог рада биће сагледавање одлика позоришне музике у првој половини деветнаестог века на примеру дела Феликса Менделсона, јер је ова партитура због успеха представе имала значај парадигме позоришне музике романтичара. Кроз рад, биће равноправно коришћени термини *позоришна музика* и *сценска музика*.

Музика је један од важних елемената позоришног извођења. Када се она повеже са сценографијом, костимима и драматургијом, формира одређену драмску заједницу са јасно дефинисаном хијерархијом ових елеманата који сачињавају позоришно извођење.<sup>8</sup> Позоришна музика чини емоционалну и драмску основу сценског извођења и заједно, са радњом, у комплементарном односу, диктира темпо и ритам позоришне представе. У доба романтизма, циљ је био да се ове компоненте приближе једна другој. Композитори користе различите технике да дочарају расположење драме, како третманом мелодије и хармоније, тако и оркестрацијом и одабиром инструмената којима ће бити поверен музички материјал.

---

<sup>6</sup> Incidental Music, [http://simple.wikipedia.org/wiki/Incidental\\_music](http://simple.wikipedia.org/wiki/Incidental_music), приступљено 29.3.2014. у 19:23.

<sup>7</sup> Larry R. Todd, Felix Mendelssohn, in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, New York, Oxford University Press, 2001, 389–424.

<sup>8</sup> Vladimir Franz, *Incidental Music as a simultaneous dramaturgy*, <http://franz.wz.cz/prostate/londonsemeng/>, приступљено 29.3.2014. у 19:45.

## Сан летње ноћи Вилијама Шекспира

Претпоставља се да је комедија *Сан летње ноћи* настала између 1590. и 1596. године. Обухвата догађаје везане за венчање Тезеја и Хиполите, потом и авантуре два млада пара из Атине, као и групу глумаца аматера којима манипулишу виле у чијој се шуми радња и одвија. Ово је једно од најпопуларнијих Шекспирових дела. Услед тога што оно слави венчање, брак Тезеја и Хиполите представља кључну тачку *Сна летње ноћи*.<sup>9</sup> Дело садржи три паралелне радње у једној представи а повезује их венчање споменутих ликова. Ликови се могу поделити у три групе: *прву групу* чине Атињани, *другу групу* чине натприродна бића и *трећу групу* чини аматерска глумачка трупа.

Табела 1: Феликс Менделсон, *Сан летње ноћи*, ликови.

Атињани	Натприродни ликови	Глумци – аматери
<b>Тезеј</b> , војвода атински	<b>Оберон</b> , краљ вила и вилењака	<b>Петар Дуња</b> , тесар Пролог у међуигри
<b>Хиполита</b> , краљица Амазонки, Тезејева вереница	<b>Титанија</b> , краљица вила и вилењака	<b>Ник Вратило</b> , ткач Пирам у међуигри
<b>Егеј</b> , Хермијин отац	<b>Пук</b> , шумски враголан	<b>Фрања Фрула</b> , крпач мехова Тизба у међуигри
<b>Хермија</b> , Егејева кћи, заљубљена у Лисандера	Виле и вилењаци: <b>Грашков цвет</b>	<b>Тома Њушка</b> , крпач котлова Зид у међуигри
<b>Лисандер</b> , Хермијин драган	<b>Паучина</b>	<b>Душица</b> , столар Лав у међуигри
<b>Деметер</b> , Хермијин отац	<b>Мољац</b>	<b>Гладница</b> , кројач Месец у међуигри
<b>Хелена</b> , заљубљена у Деметра	<b>Слачица</b>	
<b>Филострат</b> , Тезејев приређивач забава	Остале виле и вилењаци из Оберонове и Титанијине пратње	

Комедија *Сан летње ноћи* састоји се из пет чинова. Сваки чин садржи две сцене, осим петог чина који обухвата само једну сцену.

<sup>9</sup> William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, S. M. Farrow and R.B. Kennedy (Eds.), Collins Classics, London, Harper Press, 2011.

Табела 2: Феликс Менделсон, *Сан летње ноћи*, радња по чиновима.

<b>Први чин:</b>	<b>Прва сцена:</b> Тезеј организује венчање са Хиполитом. Наређује Атињанима да спреме гозбу. Егеј доводи своју ћерку Хермију како би са Тезејем разговарао о њеној удаји за Деметра, а не за Лисандера, кога она воли. Тезеј јој даје времена да одлучи о својој удаји или да се замонаши. Она бежи у шуму са Лисандером.	<b>Друга сцена:</b> Аmaterска глумачка трупа се састаје због договора у вези са пробом представе коју желе да одрже на венчању у част Тезеја и Хиполите.
<b>Други чин:</b>	<b>Прва сцена:</b> Појављују се натприродна бића, Оберон и Титанија (краљ и краљица вила), као и Пук, Оберонов гласник и дворска луда. Настаје свађа између Оберона и Титаније око дечака. Оберон планира освету љубавним нектаром. Деметар и Хелена наступају. Деметар жели да убије Лисандера и одведе Хермију у Атину. Оберон то слуша и наређује Пуку да употреби нектар.	<b>Друга сцена:</b> Оберон примењује нектар на Титанији. Пук грешком сипа нектар у очи Лисандера уместо Деметра. Лисандер се заљубљује у Хермију.
<b>Трећи чин:</b>	<b>Прва сцена:</b> Одржава се проба аматерске глумачке трупе. Пук из шале ставља главу магарца Нику. Титанија се буди и под дејством нектара се заљубљује у Ника. Пук ставља нектар у очи Деметра који се заљубљује у Хелену.	<b>Друга сцена:</b> Два момка се припремају за двобој. Оберон криви Пука за ову забуну и наређује му да поврати ред.
<b>Четврти чин:</b>	<b>Прва сцена:</b> Док два млада пара сада спавају, Титанија се додвори Нику. Оберон узима дечака и уклања чини бачене на Титанију и Ника.	<b>Друга сцена:</b> По повратку младих парова из шуме, Тезеј их позива да се њихова венчања одрже заједно са његовим и Хиполитиним. Ник се буди и враћа се својим пријатељима да заједно припреме представу.
<b>Пети чин:</b>	Тезеј и Хиполита разговарају о догађајима који су се збили. Одржава се представа аматерске глумачке трупе. Поноћ откуцава и гости одлазе. Оберон и Пук, као и виле, имају последњу реч.	

Мишљење Самјуела Џонсона (Samuel Johnson) о природи Шекспирових ликова у потпуности се може применити и на психолошке профиле ликова у овом комаду:

Šekspir je više nego ijedan pisac, ili bar više nego ijedan moderan pisac, pjesnik prirode koji svojim čitaocima pokazuje vjerno ogledalo ljudskog ponašanja i života. Njegovi likovi nisu modifikovani običajima nekog posebnog mjesta koji ne važi za ostali svijet, ni osobenostima obrazovanja ili profesija koje utiču na mali broj ljudi, niti pak slučajnom pojavom prolaznih moda i trenutnih uvjerenja. Oni su nepatvoreni izdanci opšteljudske prirode, kakve će svijet neprestano rađati i na kakve ćemo uvijek nailaziti. Njegove ličnosti postupaju i govore uticajem strasti i principa što potresaju svakog čovjeka i održavaju kretanje vaskolikog života. U djelima drugih pjesnika, lik je isuviše često pojedinac, kod Šekspira on je obično predstavnik vrste.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Нав. према: Ljubiša Đokić, *Osnovi dramaturgije*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989, 261–262.

Захваљујући универзалности драматуршког поступка и профилисања ликова, Шекспир је био разумљив и близак гледаоцима свих времена. Доба романтизма посебно је побудило интересовање за обнову и нова тумачења његових класичних остварења.<sup>11</sup> Чини се да су Шекспиров третман ликова и творба заплета представљали неисцрпан извор инспирације за композиторе, који су, сваки на свој начин, остваривали индивидуално тумачење његових драмских дела.

### **Сан летње ноћи Феликса Менделсона**

Менделсон је први пут компоновао музику за ову Шекспирову драму 1826. године. То је била младалачка концертна увертира (оп. 21). Потом је 1842. године, свега неколико година пре смрти, написао позоришну музику (оп. 61) за продукцију дела у коју је инкорпорирао раније написану увертиру. *Увертиру* у Е-дуру, оп. 21, Менделсон је завршио након што је имао прилику да прочита немачки превод *Сна летње ноћи* који је урадио Август Вилхелм Шлегел (August Wilhelm Schlegel, 1767–1845), песник коме припада велика заслуга за пропагирање Шекспирових дела у немачким земљама, иначе породични пријатељ и чест гост у дому Менделсонових.<sup>12</sup> У детињству, Менделсон је био окружен поезијом, музиком и науком, али и сазнањима и искуствима која су подстицала његову младалачку машту. Шекспирова дела често су била читана у дому Менделсонових и деца су научила да га поштују као највећег писца који је икад живео. Уочљиво је да се композитор поистоветио са ликовима овог књижевног дела вероватно због чињенице да су били његовог узраста у време када их је открио, и писао је својој сестри Фани (Fanny Mendelssohn Hensel, 1805–1847) о идеји да напише музику за ово дело. Први пут се сусрео са Шекспиром у башти свог дома, док је други значајан импулс за ново обраћање Шекспиру уследио, како је напоменуто, шеснаест година касније, захваљујући поручбини пруског краља Фридриха Вилхелма IV за музику која ће пратити сценско извођење *Сна летње ноћи*.<sup>13</sup> Краљ је жарко желео да претвори Берлин у центар културе и сматрао је да је Менделсон прави човек који ће му својим радом помоћи у остварењу те замисли.<sup>14</sup> Те 1842. године, на положају управника берлинског позоришта налазио се Јохан Лудвиг Тик (Johan Ludwig Tieck, 1773–1853), који је још од 1825. године као драматург у Дрездену

<sup>11</sup> Čezare Molinari, *Istorija pozorišta* (prev. Jugana Stojanović), Beograd, Vuk Karadžić, 1982, 274.

<sup>12</sup> Naomi Droge, *Mendelssohn's music to A Midsummer Night's Dream: 1826 and Today*, [http://cms.grcc.edu/sites/default/files/docs/shakespeare/student/mendelssohns\\_music\\_to\\_a\\_midsummer\\_nights\\_dream-naomi\\_droge.pdf](http://cms.grcc.edu/sites/default/files/docs/shakespeare/student/mendelssohns_music_to_a_midsummer_nights_dream-naomi_droge.pdf), приступљено 21.4.2014. у 21:54.

<sup>13</sup> Исто.

<sup>14</sup> Donald Macleod, *Felix Mendelssohn: Last Seven Years*, <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00gvqth>, приступљено 10.05.2014. у 22:33.

стицао богато театарско искуство. Његова поставка *Сна летње ноћи* у Берлину, требало је да пружи практичан пример како се услови сцене из елизабетанског времена могу, ако не поново дочарати, онда бар пренети у околности које је створило савремено позориште. Игра је у тој представи имала значајну улогу, у сваком случају већу него што би правилно тумачење једног комада у елизабетанско време могло да поднесе, али по Тиковој замисли њоме је требало подвући неопипљиво значење комедије.<sup>15</sup>

### ***Увертира оп. 21***

У првој половини деветнаестог века, увертира за *Сан летње ноћи*, као и Менделсонова позоришна музика, врло брзо су стекли велику популарност, како у позориштима, тако и у концертним дворанама. Постојале су многе копије рукописа и пре него што је дело било званично објављено. Неки чак сматрају да је управо захваљујући Менделсоновој музици, Шекспир био популаран у земљама немачког говорног подручја. После берлинске премијере Менделсонова музика за комад масовно је прихваћена и у Енглеској и позоришна музика постала је неизоставан део позоришне продукције Шекспировог дела. Иако је Менделсонова увертира једно од његових најчешће извођених дела, многе нумере из позоришне музике оп. 61, поготово мелодрами, не доживљавају концертна извођења и стога нису познати широј публици.<sup>16</sup> На чињеницу да је увертира конципирана као програмско дело, указује већ Менделсонов одговор издавачима из 1833. године, на следећи начин:

Верујем да би било сувишно сетити се да се владари вила, Оберон и Титанија, константно појављују кроз дело уз своју пратњу; присутан је принц Тезеј Атински и придружује се лову у шуми, а ту су и два пара љубавника који губе једни друге и проналазе се, и коначно трупа неспретних трговаца са својим разонодама. Поново се појављују виле које маме све – на овоме је дело изграђено. Када се на крају све срећно разреши... виле се враћају, благосиљају дом и одлазе са доласком јутра. Тако се завршава дело, али и моја увертира.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Čezare Molinari, нав. дело, 250.

<sup>16</sup> Marian Wilson Kimber, Musik zu Ein Sommernachtstraum von Shakespeare, op. 61 by Felix Mendelssohn Bartholdy; Christian Martin Schmidt: Musik zu Ein Sommernachtstraum vo Shakespeare, op. 61; Arrangements for Klavier bz Felix Mendelssohn Bartholdy; Christian Martin Schmidt, *Notes*, 2003, 60/1, <http://www.jstor.org/stable/4487122>, приступљено 6.05.2014. у 16:32, 266–269.

<sup>17</sup> Felix Mendelsshon, *Midsummer night's dream: overture and incidental music*, <http://www.laphil.com/philpedia/music/midsummer-nights-dream-overture-and-incidental-music-felix-mendelssohn>, приступљено 2.05.2014. у 18:00.

Када је у питању одређење латентног програма *Увертире*, најчешће се, на трагу композиторовог објашњења, већина тумачења увертире слаже у следећем. После четворотактног увода са чувеним мотивом лутања, прва тема у е-молу симбол је разиграних вила. Мост, који представља краљевску музику са атинског двора, води до друге теме, теме љубавника. Мотиви завршне групе упућују на аматерску трупу глумаца-кловнова. Тема вила доминира већим сегментом развојног дела, али и кодом, као и виле у Шекспировом делу. Концертна увертира као жанр давала је погодан оквир у коме се теме и оркестарски ефекти, које књижевно дело сугерише, могу проширити. Менделсонова употреба асоцијација како би сугерисао виле, љубавнике и глумце, као и имитације природних звукова попут њакања магарца у *Сну летње ноћи* нису били ништа ново у односу на дотадашњу праксу.<sup>18</sup>

Прва четири акорда увертире демонстрирају композиторову смелост у третману хармоније. Често су описивани као *лутајући*, будући да остављају утисак да не припадају ниједном тоналитету. Флауте изводе тонове е-гис, на тај начин наговештавајући и недосмислено потврђујући да се ради о Е-дуру. Даљи хармонски ток доноси акорд доминанте Е-дура, а флаутама се придружују кларинети. Однос непотпуног тоничног трозвука и доминантног трозвука није недвосмислен – да је желео јасну потврду тоналитета, Менделсон би употребио доминантни септакорд. Ту недовољну одређеност потом потенцира трећи акорд, када се прикључују и фаготи и хорна – молска субдоминанта, која сасвим замагљује рецепцију тоналитета,<sup>19</sup> тако да ни наступ тонике са даљим придруживањем инструмената (обоа и друге хорне), не омогућава оријентацију о тоналном центру.<sup>20</sup> Уводни акорди нису само део увертире, већ налазе место у музичком току позоришне музике, пратећи расположење ликова и радњу и испуњавајући другачију функцију са сваком новом појавом, добијајући карактер лајтмотива лутања. У самој увертири се појављују три пута: на почетку, на средини музичког тока увертире и на самом крају. Ако организујемо Шекспирово дело по месту радње као А-Б-А (Атина-Шума-Атина), уочићемо да се Менделсон придржавао тога током писања увертире, што уводни материјал и потврђује. Овај увод је значајан јер би требало да опише лутање два млада пара ове приче у магичној шуми

---

<sup>18</sup> Gerald Abraham, *The New Oxford History of Music, Romanticism (1830–1890)*, Oxford, Oxford University Press, 1990, 2–5.

<sup>19</sup> У питању је однос дурског трозвука на тону Си и молског на тону Ла, за хармонски језик раног романтизма сасвим нетипична веза.

<sup>20</sup> В. Менделсон, *Сан летње ноћи*, Увертира, т. 1–5. Партитура је доступна на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP52505-PMLP18079-Mendelssohn\\_Op\\_61.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP52505-PMLP18079-Mendelssohn_Op_61.pdf)

(Лисандера и Хермије и Деметра и Хелене). Иако се хармонска прогресија зауставља на тоничном акорду Е-дура који изводе дувачки инструменти, даљи музички ток који је поверен гудачким инструментима креће се у е-молу. Оно што доприноси мистичном, магичном расположењу јесу брзи, стакатом назначени тонови извођени *pianissimo* динамиком у деоници виолина.<sup>21</sup> Они илуструју наступ вила. Њихов непредвидив карактер приказан је сменом вилинске теме и контрастирајућих одсека.

Први контрастирајући одсек даје слушаоцу увид у стварност – веома гласан наступ лимених дувачких инструмената даје утисак фанфара и најављује Тезеја и Хиполиту. Затим, најсимболичнији одсек наступа у завршној групи: музика остаје у доминантном Ха-дуру, и има једноставнији карактер.<sup>22</sup> Ова промена расположења означава промену фокуса са главних ликова на помало неозбиљну, аматерску глумачку трупу. Тоналитет и састав инструмената остају исти као у другој теми како би се задржао однос магичног и стварног, али расположење се мења како би музика илустровала различите карактере људи који сачињавају ову трупу. У овом одсеку истиче се мотив од два тона који приказује Ников физички изглед, али и понашање магарца.<sup>23</sup> Композитор често користи одређену групу инструмената за одређену групу ликова. Флауте, обое и кларинети, као и гудачки инструменти представљају виле, док су фаготи и хорне представници људи. Тако, Менделсон експериментише са оркестарским звуком. Занимљива је чињеница да се и овај „вилински елемент” у инструментима јавља кроз читаво дело те такође има лајтмотивски карактер.

Уочљиво је да је оваква експресивност смештена у границе закона музичке форме, као и претежно квадратне структуре наслеђене из класицизма.<sup>24</sup> У младости је композитор вероватно хтео да изрази своју опчињеност натприродним бајковитим бићима, што доказује позоришна музика у којој се он изнова враћа мотивима вилинске теме. Виле живе у необичним окружењима и њихова природа захтева изузетан музички приказ.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Исто, т. 5–8.

<sup>22</sup> Исто, т. 194–208.

<sup>23</sup> Naomi Droge, *Mendelssohn's music to A Midsummer Night's Dream: 1826 and Today*, [http://cms.grcc.edu/sites/default/files/docs/shakespeare/student/mendelssohns\\_music\\_to\\_a\\_midsummer\\_nights\\_dream-naomi\\_droge.pdf](http://cms.grcc.edu/sites/default/files/docs/shakespeare/student/mendelssohns_music_to_a_midsummer_nights_dream-naomi_droge.pdf), приступљено 21.4.2014. у 21:54.

<sup>24</sup> George Grove, Mendelssohn's Overture to A Midsummer Night's Dream, *The Musical Times*, 1903, 44/729, <http://www.jstor.org/stable/905298>, приступљено 26.11.2013. у 18:39, 728, 737, 738.

<sup>25</sup> Henry C. Lunn, Fairy Music, *The Musical Times and Singing Class Circular*, 1882, 23/469, <http://www.jstor.org/stable/3358510>, приступљено 06.05.2014. у 16:35, 135–136.



### **Позоришна музика оп. 61 – тематски материјал увертире као лајтмотивски потенцијал**

Као младић, Менделсон је музички реаговао на књижевно дело, а сада као зрели уметник ствара музику која је од њега тражена.<sup>26</sup> Упечатљиви тематски материјали који су постали симбол увертире третирани су у осталим музичко-сценским нумерама као лајтмотив, на шта ће указати изабрани примери. Интегрална партитура сценске музике за *Сан летње ноћи* обухвата како вокално-инструменталне, тако и чисто инструменталне нумере. Међу инструменталним ставовима најизразитији и најкомплекснији су *Увертура (Ouverture)*, *Скерцо (Scherzo)*, *Ноктурно (Nocturne)* и *Свадбени марш (Wedding March)*. Вокално-инструменталне нумере обухватају песме *Ye spotted snakes* и мелодраме *Преко брда, преко долина (Over Hill, Over Dale)*, *Чини (The Spells)*, *Аматерска глумачка трупа (What Hempen Homespins)*<sup>27</sup> и *Уклањање чини (The Removal of the Spells)*. Мелодрами су служили да дају потпору Шекспировом тексту.

Табела 3: Феликс Менделсон, *Сан летње ноћи*, нумере.

Инструменталне нумере	Вокално-инструменталне нумере
<i>Увертура</i>	<i>Преко брда, преко долина – мелодрам</i>
<i>Скерцо</i>	<i>Ye spotted snakes</i>
<i>Ноктурно</i>	<i>Чини – мелодрам</i>
<i>Свадбени марш</i>	<i>Уклањање чини – мелодрам</i>
	<i>Аматерска глумачка трупа – мелодрам</i>

Први чин извођен је без музике. *Скерцо* служи као интермецо између првог и другог чина. Он води у први мелодрам. *Скерцо* се у потпуности одвија у људском свету односно у Атини, као и по дневној светлости и припрема даљи ток радње у шуми и вилинском свету у другом чину.<sup>28</sup> Разиграни карактер ове нумере упућује на појаву

<sup>26</sup> Gerald Abraham, *The New Oxford History of Music, Romanticism (1830–1890)*, Oxford, Oxford University Press, 1990, 2–5, 16–17.

<sup>27</sup> Назив нумере односи се на изглед аматерске глумачке трупе, као и њихов начин облачења који Пук подругљиво истиче.

<sup>28</sup> Felix Mendelssohn, *Midsummer night's dream: Overture and incidental music*, <http://www.laphil.com/philpedia/music/midsummer-nights-dream-overture-and-incidental-music-felix-mendelssohn>, приступљено 2.5.2014. у 18:00.

натприродних бића – вилинског краља и краљице, Оберона и Титаније, као и на почетак уплитања вилинских чини. Нумера је дата у виду сонатног облика.<sup>29</sup>

Прва четири такта ове теме Менделсон издваја и подвргава их разним видовима рада са тематским материјалом. Оберонов долазак праћен је вилинским маршом који карактеришу тријангл и чинеле. Дувачки и гудачки инструменти се смењују у извођењу мотива из прва четири такта ове нумере. Каденца на крају нумере служи као спона са даљим драмским током, како би се повезале даље нумере. Друга нумера, односно мелодрам, садржи двотактни мотив из *Скерца* који представља Пуков несташни карактер.<sup>30</sup>

Материјал из *Скерца* антиципирао је садржај у овом мелодраму који обухвата дијалог Пука и виле из Титанијине пратње. Музика је трећи учесник у њиховом разговору, на шта указује смена пасажа говора и музичког тока у виду имитације. Имитациони третман даје утисак убрзања смене наведених елемената нумере. Карактеристичан мотив за одсек *Allegro vivace* изложен је на самом почетку када се сцена мења са доласком Оберона и Титаније.<sup>31</sup>

Ови мотиви задржавају карактер материјала из увертире, на тај начин повезујући нумере. Напетост између Оберона и Титаније приказана је музичким током који је артикулисан стакатом, пицикатом, као и тремолом у деоници гудачких инструмената. Нарушавање хармоничног односа између ова два лика садржи функцију додатног објашњења везе са вилинским светом. Следи трећа нумера, песма *Ye spotted snakes* која отвара другу сцену другог чина, истовремено и прва вокална нумера, затвореног типа у *Сну летње ноћи*. Писана је за женски хор, односно хор вила (који успављује Титанију) и солисте сопране, главне виле у Титанијиној пратњи. Менделсон је задржао облик који је Шекспир дао у свом делу, стога је и извођење песме организовано по следећем редоследу: *прва вила – хор – друга вила*. Солисти певају истовремено са наступом хора. У овој нумери не долази до застоја радње услед тога што композитор успорава, односно, проширује Шекспиров оригинални драмски текст понављањем речи у фразама текста. Текст постаје музички активан, нема функцију коментарисања драмске радње.

---

<sup>29</sup> В. Менделсон, *Сан летње ноћи*, Скерцо, т. 1–16. Партитура је доступна на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP52505-PMLP18079-Mendelssohn\\_Op\\_61.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP52505-PMLP18079-Mendelssohn_Op_61.pdf)

<sup>30</sup> Исто, друга нумера, т. 1–2.

<sup>31</sup> Исто, т. 1–4.

Четврта нумера је нови мелодрам који обухвата другу сцену другог чина и садржи Обероново бацање чини као и његов дијалог са Пуком. Приступ мелодрамима није увек исти. Када ликови воде дијалог, музика се смењује са тим говорним дијалозима. Ако одређени лик изговара свој текст и не комуницира са другим у дијалогу, музика прати текст, као у овом случају. Док Оберон баца чини на Титанију, мелодија прати његов говор и доминира узлазни покрет мелодије (за разлику од силазног покрета у мотивима везаним за ликове натприродног типа). Оберон и Пук извршавају свој план а Лисандер и Хермија лутају шумом, као и Хелена и Деметар. Ово је моменат када љубавници мењају партнере Пуковом грешком, што доводи до пете нумере. Хермија се буди избезумљена и тражи зачараног Лисандера који ју је напустио. Дувачки инструменти и прве виолине доносе мотив, обогаћен тремолом који је поверен другим гудачким инструментима, на тај начин илуструјући немир, необичну атмосферу шуме и Хермијин страх, без озбиљнијег тона, будући да је у питању комедија. Са тим мотивом смењује се нови у дијалогу, имитационим упадима, који илуструје Хермијине узбуркане мисли и њену наду да ће га наћи.<sup>32</sup>

Бржи темпо и немир представљају велики контраст у односу на претходне нумере са моментима смирења и овај сегмент постоји са намером да се интензивира драмски ток. Нови одсек *Allegro molto comodo*, иначе права илустрација начина на који музика доноси рез, односно нову сцену, представља промену карактера и приказује аматерску глумачку трупу која одржава пробу. Музика опет активно учествује у симболисању почетка новог дешавања и њихов комичан карактер описан је у виду теме.<sup>33</sup>

Шеста нумера, други мелодрам, има занимљиву поставку мотива. Присутни су слични принципи односа музике и говорног текста. Пук изводи своју шалу, дајући Нику физички изглед магарца. Комичан моменат илустрован је инверзијом мотива карактеристичног за Пука. Како комедија одмиче, музика постаје равноправни протагониста. Већ је наведен значај уводног материјала у *Увертури*. Менделсон у овој нумери (као и у финалу) цитира прва четири акорда из увода увертире како би испратио Титанијино буђење из сна.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Исто, пета нумера, т. 1–2 и 37–41.

<sup>33</sup> Исто, т. 148–155.

<sup>34</sup> Исто, шеста нумера, т. 32–38.

Двобој Лисандера и Деметра као и Пукову умешаност у догађаје са намером да исправи грешку коју је починио, композитор осликава тако што се различите инструменталне групе смеђују у извођењу Пуковог тематског материјала. Седма нумера односно *Ноктурно* представља крај конфузије коју је Пук проузроковао. Мелодија поверена фаготима и хорни као и ознака *Con moto tranquillo* дају ефекат мира у шуми и сна љубавника.<sup>35</sup>

У наставку драмског тока, осма нумера доноси репризу одсека из седме нумере. Оберон буди своју успавану краљицу и поништава чини. Поновни наступ теме из *Ноктурна* има функцију заокружења протеклих догађаја и најаве почетка новог дана. Још један мотив из увертире јавља се као обележје Пука, а изведен је из вилинске теме.<sup>36</sup>

Девета нумера, *Свадебни марш*, слави брак Тезеја и Хиполите, као и младих парова. Ово је кулминациона тачка, како Шекспировог дела, тако и Менделсонове музике. Десета нумера је уједно и најкраћи мелодрам који представља наступ аматерске глумачке трупе у представи коју су планирали да одрже у част Тезеју и Хиполити, али их Тезеј прекида и одлучује се да се одржи плес, *Плес кловнова*, чији је главни тематски материјал преузет из увертире и одвија се у једанаестој нумери.<sup>37</sup>

Дванаеста нумера јесте реприза *Свадебног марша*, односно варирано поновљени одсек из девете нумере који сада има функцију најаве доласка вила да благослове дом, на шта упућују и четири последња такта са материјалом вилинске теме. Затим следи финале. Менделсон је у потпуности преузео музику из увертире али јој је додао и вокалне деонице. Изнова употребљен тематски материјал има функцију заокружења дела што доказују уводни акорди на самом почетку увертире као и њихова позиција на самом крају позоришне музике што и на глобалном плану подржава већ поменути шему радње књижевног дела А-Б-А. Вокална деоница исписана је, као и у трећој нумери, за женски хор и солисте сопране.

---

<sup>35</sup> Исто, *Ноктурно*, т. 1–16.

<sup>36</sup> Исто, осма нумера, т. 22–24.

<sup>37</sup> Исто, једанаеста нумера, т. 1–13.

## Закључак

На основу изнесених чињеница и датих примера, може се закључити да је Менделсон својом музичком инвентивношћу дао допринос позоришној музици прве половине деветнаестог века. Високо остварена драматуршка функционалност, програмски карактер сценске музике за *Сан летње ноћи*, те подршка коју даје односу реалног и магичног јесте у духу епохе романтизма. Музичким средствима дочарао је расположење и комичан карактер који Шекспир сугерише својим писањем, а музичком формом је подржао облик самог књижевног дела. Интересантна је чињеница да је вештим третманом већ постојећег музичког материјала, који је плод младалачке опчињености седамнаестогодишњака, а третиран у виду лајтмотива, мисао зрелог Менделсона обликовала музички ток који прати радњу књижевног дела у потпуности и даје изузетан увид у карактер ликова и заплете у које су умешани, не одајући утисак композиције писане у два наврата. Увертира јесте сублимат свега битног у делу и антиципира комплексне видове рада са мотивом у сценској музици, што указује на чињеницу да су у окружењу дела настале промене у начину размишљања који је иницирао цикличност и монотематизам. Као што је већ напоменуто, увертира Менделсону представља тематско полазиште за практично комплетан музички ток сценске музике. Композитор интуитивно материјал приписује ликовима и њиховим карактерима и после га третира на начин карактеристичан за програмску музику као позоришни композитор, због чега *Сан летње ноћи* Вилијама Шекспира са статусом класичне вредности добија нов, модеран вид, прилагођен публици романтичне епохе.

## ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- *A Midsummer Night's Dream* (Mendelssohn)  
[http://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Midsummer\\_Night's\\_Dream\\_\(Mendelssohn\)](http://en.wikipedia.org/wiki/A_Midsummer_Night's_Dream_(Mendelssohn)),  
приступљено 21.4.2014. у 21:30.
- Abraham, Gerald, *The New Oxford History of Music, Romanticism (1830–1890)*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- Dragović, Gordan, *O estetici opere, Inscenacija opere, Tradicija i razvoj, Opera od obreda do umetničke forme*, Zbornik tekstova, Beograd, FMU, 2001.
- Đokić, Ljubiša, *Osnovi dramaturgije*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989.

- Encyclopedia Britannica, *Incidental music*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/284707/incidental-music>, приступљено 29.3.2014. у 19:30.
- Franz, Vladimir, *Incidental music as a dramatic character*, <http://vladimirfranz.webnode.cz/news/vladimir-franz-incidental-music-as-a-dramatic-character/>, приступљено 29.3.2014. у 19:55.
- Franz, Vladimir, *Incidental Music as a simultaneous dramaturgy*, <http://franz.wz.cz/prostate/londonsemeng/>, приступљено 29.3.2014. у 19:45.
- Incidental Music, [http://simple.wikipedia.org/wiki/Incidental\\_music](http://simple.wikipedia.org/wiki/Incidental_music), приступљено 29.3.2014. у 19:23.
- Kimber, Marian Wilson, Musik zu Ein Sommernachtstraum vo Shakespeare, op. 61 by Felix Mendelssohn Bartholdy; Christian Martin Schmidt: Musik zu Ein Sommernachtstraum vom Shakespeare, op. 61; Arrangements for Klavier bz Felix Mendelssohn Bartholdy; Christian Martin Schmidt, *Notes*, 2003, 60/1, <http://www.jstor.org/stable/4487122>, приступљено 06.05.2014. у 16:32, 266–269.
- LA PHIL, <http://www.laphil.com/philpedia/music/midsummer-nights-dream-overture-and-incidental-music-felix-mendelssohn>, приступљено 2.5.2014. у 18:00.
- Lunn, Henry C, Fairy Music, The Musical Times and Singing Class Circular, *The Musical Times*, 1882, 23/469, <http://www.jstor.org/stable/3358510>, приступљено 06.05.2014. у 16:35, 135–136.
- Molinari, Ćezare, *Istorija pozorišta*, Beograd, Vuk Karadžić, 1982, 247–250.
- Savage, Roger, Incidental music, in Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, New York, Oxford University Press, 2001, 138–146.
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music, Volume 3, The Nineteenth Century*, Oxford University Press, 2005, 179–186.
- Todd, R. Larry, Mendelssohn, Felix, Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, Oxford University Press, 2001, 389–424.

Monika Novaković

MENDELSSOHN'S *SUMMER NIGHT'S DREAM* AS A PARADIGM OF ATTITUDE  
TOWARDS THEATRICAL MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 19<sup>th</sup> CENTURY

**ABSTRACT:** The research of theater deals with the study of theatrical arts, which implies staging and is represented with few basic concepts: the theatrical work and its author, theater as an institution and the performance of the work. Although the topic of the relationship between music and theater is as old as music, there is little written word about theatrical music itself. Starting from the interpretation of the term, according to *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, it is music that is to be performed as part of a play or drama in a theater, and different labels in different languages are used for its naming. The music forms the emotional and dramatic basis of stage presentation, along with the action directing performance of the theatrical play. In the era of Romanticism, the purpose was to bring those components closer to each other. A well-known example of the 19th century is William Shakespeare's play *A Midsummer Night's Dream*, for which Felix Mendelssohn composed stage music in 1842. Mendelssohn treated the musical material in a way characteristic of program music and as a theatrical composer in the context of characterization. Starting from the fact that given work is viewed as a paradigm of theatrical music of the Romantic period, considering the success of play at that time, this paper aims to look at the general features of theatrical music of romanticism in the first half of the 19<sup>th</sup> century on the example of the aforementioned work of Felix Mendelssohn. Throughout the work, the terms *theater music* and *stage music* are used equally.

**KEYWORDS:** theatrical music, stage music, theater, Romanticism, William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Felix Mendelssohn, music play, program music.

ЖАНР НА МАРГИНИ ОПУСА? – ПОЉСКЕ ПЈЕСМЕ ОП. 74 ФРЕДЕРИКА ШОПЕНА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Предмет разматрања овог рада јесте уочавање специфичности *Пољских пјесама* Фредерика Шопена, као и анализа учесталости и распрострањености извођења Шопенових пјесама, на основу доступног видео-звучног материјала, као и прикупљених података из литературе и са интернета, у циљу освијетљавања вриједности жанра соло пјесме у опусу овог композитора. Иако за композиторовог живота ниједна пјесма није објављена, Шопенове соло пјесме су итекако важан део његовог опуса јер посједују одлике композиторовог стила, а та чињеница је довољна да их учини предметом наших интересовања.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Фредерик Шопен, *Пољске пјесме*, жанр соло пјесме, романтизам.

### Увод

За разлику од композиција писаних за клавир које су данас радо извођене и слушане, соло пјесме Фредерика Шопена (Frédéric Chopin, 1810–1849) не заузимају значајно мјесто у његовом опусу.<sup>3</sup> Иако за композиторовог живота ниједна пјесма није објављена, и у музикологији постоје ставови да се њихова умјетничка вриједност не може мјерити са дјелима других аутора који су дали велики допринос развоју овог жанра,<sup>4</sup> Шопенове соло пјесме су итекако важне јер посједују одлике његовог стила, а та чињеница је довољна да их учини предметом наших интересовања.

---

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

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 3, рађен под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, академске 2013/2014. године.

<sup>3</sup> Аутори попут Мијечислава Томашевског (Mieczyslaw Tomaszewski), Вилијама Хелмкеа (William Helmcke), Рамина Резеија (Ramin Rezaei) и Џима Самсона (Jim Samson) у својим текстовима долазе до закључка како су Шопенове соло пјесме добиле мање аналитичке пажње него његова инструментална дјела и самим тим се третирају као мање значајне, али покушавају и да докажу да је овај опус изузетно важан за разумијевање композиторове инструменталне музике. Упор. Mieczyslaw Tomaszewski, "Chopin's Polish Songs", on CD: *Chopin Polish Songs* (Urszula Kryger, Charles Spencer), Hyperion Records, Munich, March 1999, 2, <http://www.hyperion-records.co.uk/al.asp?al=CDH55270>, acc. on 06/12/2013, at 22:03; William Helmcke, "A Musical Rosetta Stone: Chopin's Songs and their Potential for Decoding Musical Meaning in his Instrumental Music", in: *Dutch Journal of Music Theory*, 2013, 18, 8, [http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2013\\_1\\_3.pdf](http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2013_1_3.pdf), acc. on 13/3/2014, at 21:01; Jim Samson, *The Music of Chopin*, Oxford, Clarendon Press, 1994, 103; Ramin Rezaei, *Frederic Chopin's Chamber Music and Polish Songs*, Lahti University of Applied Sciences, Faculty of Music, Bachelor's Thesis, 2010, 23–24, [https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/15261/Rezaei\\_Ramin.pdf?sequence=1](https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/15261/Rezaei_Ramin.pdf?sequence=1), acc. on 11/11/2013. at 12:55.

<sup>4</sup> Овдје се мисли на њемачке ауторе: Франца Шуберта (Franz Schubert, 1797–1828), Роберта Шумана (Robert Schumann, 1810–1856), Јоханеса Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897), Хуга Волфа (Hugo Wolf, 1860–1903) и друге, чијим дјелима је посвећено много више аналитичке и извођачке пажње. Упор. Ramin Rezaei, нав. дјело, 23–24.



Композитор је од дјетињства и младости био опчињен пјесмом. Без обзира на то да ли су за то заслужна дуга, равна поља Мазовије, гдје је чуо пољске сељаке и записао њихове пјесме, или оперска кућа и концертна сала у Варшави које је посјећивао као студент, фасцинација пјесмом га никада није напустила. Када је стигао у Париз, за који се везује врхунац његове каријере, та страст се само продубила.

У Паризу је тридесетих година 19. вијека опера била у центру музичке пажње. Најбољи композитори и пјевачи дали су свој допринос овом жанру, а Шопен је већину њих познавао. „Оно што је важније, у случају његове властите музике, познавао је најбоље пјеваче – пажњу је придавао квалитету и карактеристичности људског гласа, што је посебно искоришћено у великој традицији белканта у италијанској опери, одакле је и црпио главни модел за свој властити лирични стил.”<sup>5</sup>

Компоновање пјесама, како је Шопен разумио у својој младости и што је његов велики узор Моцарт практиковао, имало је за циљ стварање једноставног облика музичке забаве, а не проницање у дубину људског бића и искуства. Од великих романтичарских композитора соло пјесме, једино је Шуберт рођен прије Шопена, али су његове пјесме у Варшави биле непознате. Ако упоредимо Шопенове пјесме са Шубертовим или Шумановим, немогуће је негирати да оне немају ту комплексност значења. Али само поређење је узалудно јер, уз врло мало изузетака, оне припадају различитом жанру.

Прије одласка из Варшаве, Шопен је схватио да ако мелодије на клавиру могу имати флексибилност и експресивност вокалних линија, мелодије соло пјесама треба да дишу према сличним принципима. Ово опажање је инкорпорирао у праксу уз помоћ педала и веома специфичне употребе хармоније, при чему је створио потпуно нову врсту мелодије базиране на вокалном стилу, али која је у темељу пијанистичка.<sup>6</sup>

Занимљиво је да ниједна од његових најљепших и најизразитијих клавирских мелодија, чак и оних најпјевљивијих икада написаних, не добија ништа када се додијели гласу или неком другом мелодијском инструменту. То нас доводи до једне од неколико

---

<sup>5</sup> Исто, 23.

<sup>6</sup> Исто, 24.

великих иронија ауторовог стваралачког живота: од свих жанрова којима је допринио са више од једног или два дјела, ниједан није занемаренији од његових пјесама.<sup>7</sup>

Циљеви овог семинарског рада су:

1. Поимање специфичности *Пољских пјесама* кроз анализу композиционих поступака;
2. Анализа учесталости и распрострањености извођења Шопенових пјесама, на основу доступног видео-звучног материјала, као и прикупљених података из литературе и са интернета, да би се освијетлила вриједност жанра у опусу композитора, али и романтичарској епохи уопште.

Полазна тачка овог истраживања јесте упознавање са текстовима пјесама и њиховим ауторима, затим анализа композиционих принципа попут третмана вокалне и клавирске дионице, приступа тексту, односа текста и мелодије и компарације са појединим инструменталним дјелима кроз два примјера – *Życzenie* и *Piosnka litewska*,<sup>8</sup> а потом приказ заступљености у репертоару интерпретатора, при чему ће бити покренута питања да ли је и због чега овај жанр маргинализован.

### Текстови 'Пољских пјесама'

Шопен је своје пјесме писао када би пронашао стихове који описују његово расположење или осјећања у одређеном тренутку. Осим тога, писао их је и да задовољи друштвене потребе и учврсти пријатељства – његове пјесме су постале својеврсни дневник и носе аутобиографски печат.

Избор текстова није случајан; они свједоче о његовим промјенљивим расположењима, личним доживљајима и историјским дешавањима. Компоновао је око

---

<sup>7</sup> Разлог томе вјероватно лежи у изузетној вриједности његове клавирске музике, којој је са правом посвећено много пажње. Композитор је своје пјесме стварао као споредна дјела у односу на његове клавирске композиције. Упор. Mieczysław Tomaszewski, нав. дјело, 2.

<sup>8</sup> У питању су двије ране соло пјесме Фредерика Шопена различитог типа. Избор ова два примјера је учињен са циљем приказивања читаве лепезе композиционих поступака, да би се стекао увид у позицију жанра у композиторовом опусу.

тридесет пјесама са клавирском пратњом, али их није све записао.<sup>9</sup> До данас, деветнаест пјесама је сачувано.<sup>10</sup>

Писане у различито вријеме, од 1829. (прије одласка из Пољске) до 1847. (двје године прије смрти), ниједна, по ауторовој жељи, није објављена за његовог живота. Године 1859, Шопенов пријатељ Јулијан Фонтана (Julian Fontana) сакупио је рукописе и, уз сагласност породице, објавио шеснаест пјесама исте те године – оне које је сматрао достојним композиторовог имена. Штампане су истовремено у издавачкој кући *Gebethner & Wolff* у Варшави, као *Zbiór spiewów polskich Fryderyka Chopina* и кући Шлезингер (Schlesinger) у Берлину као *16 Polnische Lieder*. Због руске цензуре, Фонтана није могао објавити у Варшави једну од оних које је посједовао: *Spiew z mogily - Leci liscie z drzewa*, али се зато та пјесма засебно појавила у Берлину као *Chant du tombeau*. Преостале двје пјесме: *Czary* и *Dumka*, остале су у рукопису више од пола вијека, док нису објављене 1910. године.<sup>11</sup>

Стихове су написала петорица Шопенових сународника и савременика. То су: Стефан Витвицки (Stefan Witwicki, 1801–1847), Бохдан Залески (Bohdan Zaleski, 1802–1886), Адам Мицкијевич (Adam Mickiewicz, 1798–1855), гроф Зигмунт Красински (Zygmunt Krasiński, 1812–1859) и Винсенти Пол (Wincenty Pol, 1807–1872), док је Лудвик Осински (Ludwik Osiński, 1775–1838) аутор *Piosnka litewska* на изворном, литванском језику. Они су, попут Шопена, били протјерани из Пољске. Њихова поезија одише носталгијом за идеализованом Пољском и његује дух јадних и ожалашћених изгнанника из те несрећне земље, прогнанника који, окупљени у различитим престоницама Европе (најчешће у Паризу), „стварају” Пољску гдје год да се налазе.

Десет (по неким ауторима и једанаест)<sup>12</sup> Шопенових пјесама настало је на текстове Стефана Витвицког, пјесника који није имао истакнуто мјесто у пољској књижевности. То

---

<sup>9</sup> Списак се налази у Табели 1 у Прилогу.

<sup>10</sup> Упор. Anne Swartz, “Chopin's op. 74: The Vernacular in the Art Song”, *Revue de Musicologie*, 1989, 75/2, 247, <http://www.jstor.org/stable/928885>, acc. on 30/10/2013. at 12:01.

<sup>11</sup> Упор. Maurice J. E. Brown, “The Posthumous Publication of Chopin's Songs”, *The Musical Quarterly*, 1956, 42/1, 52, <http://www.jstor.org/stable/740474>, acc. on 30/10/2013. at 11:01.

<sup>12</sup> Аутор изворне поезије *Piosnka litewska* (на литванском језику) је Лудвик Осински (око 1806), док је Витвицки ову пјесму превео на пољски и дао је Шопену, при чему никада није ни тврдио да је он написао. Неки аутори приписују ову пјесму Витвицком, јер је Шопен искористио његов превод, а не оригиналну верзију поезије, док други ипак ауторство поезије остављају њеном правом ствараоцу и тако убрајају и

су: *Życzenie* (1829), *Wiosna* (1838), *Smutna rzeka* (1831), *Hulanka* (1830), *Gdzie lubi* (1829), *Posel* (1830), *Wojak* (1830), *Pierścień* (1836), *Narzeczony* (1831) и *Czary* (1830).<sup>13</sup> Све ове пјесме су из збирке *Piosnki Sielski* (*Пасторалне пјесме*), објављене у Варшави 1830. године. Ипак, композитор је већ знао неке од њих из рукописа.<sup>14</sup> Осим тога, Витвицки је био његов породични пријатељ, човјек који је био веома заинтересован за фолклор и који је кроз поезију истицао „националне” идеје. У знак пријатељског поштовања, Шопен је Витвицком посветио своје Мазурке, оп. 41.<sup>15</sup>

У варшавском периоду стварања, Фредерик Шопен је био близак познаник са војником-пјесником Бохданом Залеским, аутором четири поетска текста на која је Шопен написао музику четрдесетих година XIX вијека. У питању су: *Dumka* (1840), *Sliczny Chłopiec* (1841), *Dwojaki Koniec* (1845) и *Niema Czego Trzeba* (1845). Фолклорне стилизације Залеског базиране су на украјинским пјесмама и плесовима.

Винсенти Пол, још један борац за слободу у Новембарској револуцији, објавио је збирку веома популарних револуционарних пјесама, *Јанушове пјесме* (*Pieśni Janusza*, 1836). Како Фонтана наводи, Шопен је компоновао музику за десет или чак дванаест њихових публикација. Сачувана је само *Spiew z mogily*.<sup>16</sup> Поред тога, настају и двије љубавне пјесме на Мицкијевичеву поезију: *Precz z moich oczu* (1830) и *Moja pieuszczotka* (1837), док је Шопенова последња пјесма *Melodia* (1847) написана на стихове Красинског.<sup>17</sup>

### Анализа композиционих поступака

У Шопеновим соло пјесмама постоје два садржајна круга: лирске пјесме и пјесме са националним карактером. Оне се преплићу и допуњују на специфичан начин, а гдје често

---

Осинског у ове пјеснике. Упор. Maurice J. E. Brown, нав. дјело, 52; Anne Swartz, нав. дјело, 248; Mieczysław Tomaszewski, нав. дјело, 3.

<sup>13</sup> У тексту ће бити искоришћени оригинални називи, док је примјер превода на српски језик дат у табели која се налази у прилогу.

<sup>14</sup> Упор. Maurice J. E. Brown, нав. дјело, 51–57.

<sup>15</sup> Mieczysław Tomaszewski, нав. дјело, 3.

<sup>16</sup> Исто.

<sup>17</sup> Исто.

(како у животу, тако и у умјетности), еротско коегзистира са херојским.<sup>18</sup> Упркос многим сличностима, *Пољске пјесме* показују и разлике у карактеру и експресији жанра и стила. Првих неколико пјесама, раноромантичарских, носиоци су сличног музичког језика, док последња, *Melodia*, већ касноромантичарска, доноси лиричност са нијансом трагичног, као један нови лични израз композитора.

Избор пјесама *Жеља* (*Życzenie*) и *Литванска пјесма* (*Piosnka litewska*) учињен је са циљем стицања увида у композиторова рана остварења на пољу овог жанра и освјетљења њихове вриједности у опусу романтичарске епохе. Конкретније, поред утврђивања макроформе, анализа ће се заснивати на посматрању третмана клавирске дионице, музичких параметара (мелодије, хармоније, ритма, динамике), односа структуре стиха и мелодије, тј. принципа омузикаљења текста и компарације са релевантним дјелима из опуса Франца Листа (Ferenc Liszt, 1811–1886),<sup>19</sup> а биће поткрепљена извођачким примјерима и специфичностима.

Пјесма *Жеља* представља једну од најпознатијих и најизвођенијих Шопенових пјесама. Франц Лист је аранжирао за соло клавир, а њену главну тему Шопен је искористио као један од мотива у свом Ноктурну у цис-молу. У питању је прва пјесма коју је Шопен написао. Ради се о строфичној пјесми са елементима пасторале и валцера. Писана је у тродијелном облику: *aba*, са клавирским прелудијумом и постлудијумом, који излажу идентичан музички материјал. Оригинални тоналитет је А-дур, а ознака за темпо *Allegro ma non troppo*. Тродијелни метар већ „упозорава” на плесни карактер пјесме. Што се клавирског риторнела тиче, он нас својом разиграошћу и лепршавошћу уводи у свијет дјевојачких жеља и снова. Изграђен је на хармонији педала тонике, изнад којег се смјењују функције тонике и доминанте, које су присутне у десној руци у виду акордског разлагања, и то сваки пут на ненаглашеним добама, док је главни нагласак преузео трилер на јаком тактовом дијелу, који одаје утицај фолклора на ово дјело. Лијева рука константно

---

<sup>18</sup> Садржајни круг лирских пјесама манифестује се кроз поезију коју су пјесници *биљежили* из дневника и албума младих дјевојака и жена. Оне су изражене у дјелима погодним за теме идиличне (*Życzenie*), романтичне (*Pierścień*), епско-лирске (*Piosnka litewska*) и љубавне пјесме (*Moja pieśczołka*). Други садржајни круг укључује пјесме везане за историју његове земље и судбину читаве генерације измучене од угњетавања, побуне и емиграције. Створене су у мушком друштву, у атмосфери подсјећања на устанке и у тренуцима усамљености и чежње. Ова дјела су у вези са социјалним и друштвеним пјесмама (нпр. *Hulanka*), историјским и побуњеничким пјесмама (*Wojak*), украјинским жалопојкама (*Dwojaki koniec*) и народним баладама (*Narzewony*). Упор. Mięczyślaw Tomaszewski, нав. дјело, 2.

<sup>19</sup> У питању су дјела која садрже мотиве из пјесама.

понавља тон *a* над којим се, на ненаглашеним дијеловима такта, пружају двозвучи.<sup>20</sup> Пратња у току строфа је такође изразито једноставна, без икаквих изузетака. Из тога можемо закључити да је композитор у први план ставио декламацију текста, а клавирска пратња служи само као хармонска подршка пјевачу.

Док је стварао ову пјесму, композитор се придржавао Елснерових правила о акцентуацији ријечи у склопу музичког тока.<sup>21</sup> Она се својим декламаторним стилем ослања на наглашене слоге на крају сваке четвортактне фразе, што представља најбољи примјер отјелотворења ових правила. Пјесма је компонована у плесном стилу, обухватајући по један наглашени слог у сваком такту, према Елснеровим објашњењима метричких специфичности у пољским националним плесовима.<sup>22</sup>

Текст декламује дјевојка, која машта о вољеном и на које начине би му се приближила.

<p>Да се к'о сунце све до неба дигнем,          Лако бих знала да до тебе стигнем.          Нећу да гријем људе и поља,          Него да својим зраком усне ти љубим          Кад је мени воља,          Да се к'о сунце све до неба дигнем.          Да као шева у висине летим,          Могла бих увијек да на твој прозор слетим.          Другог не желим пјесмом да будим,          Него да теби кажем, пјесмом да кажем          Да за тобом жудим,          Да сам к'о шева и да знам да летим.</p>	<p>Gdybym ja była sloneczkiem na niebie,          Nie swieciłabym jak tylko dla ciebie.          Ani na wody, ani na lasy, Ale po wszystkie czasy          Pod twym okienkiem i tylko dla ciebie          Gdybym w sloneczko mogła zmienić siebie.          Gdybym ja była ptaszkiem z tego gaju,          Nie spiewałabym w żadnym obcym kraju.          Ani na wody, ani na lasy, Ale po wszystkie czasy.          Pod twym okienkiem i tylko dla ciebie          Czemuż nie mogę w ptaszka zmienić siebie.<sup>23</sup></p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>20</sup> В. Фредерик Шопен, *Жеља (Życzenie), Allegro ma non troppo*, т. 1–5. Партитура доступна на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP30353-PMLP13698-Op.74-1\\_LZYCZENIE\\_%E4%BD%8E%E8%A7%A3%E5%83%8F%E5%BA%A6%E7%89%88.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP30353-PMLP13698-Op.74-1_LZYCZENIE_%E4%BD%8E%E8%A7%A3%E5%83%8F%E5%BA%A6%E7%89%88.pdf)

<sup>21</sup> Елснеров музички дискурс *Rozprawa o metrycznocy i rytmicznocy języka polskiego (Расправа о метрици и ритмици пољског језика)*, нуди детаљан приказ правила и закона за употребу народног текста у соло пјесми, нарочито везано за поставку претпоследњег слога унутар музичке фразе. Он указује на акценат на пенултими, који треба строго посматрати при омузикаљењу текста, али и при стварању самог стиха. Аутор закључује да структура сваког језика мора бити оцијењена у складу са индивидуалним препознавањем његових карактеристика. Шопен се у првих десет пјесма свог опуса у потпуности придржава ових правила. Упор. Anne Swartz, нав. дјело, 244–246.

<sup>22</sup> Према Елснеру, метар са једним наглашеним слогом представља примјер трохеја, метричке шеме коју често садржи мазурка. Упор. исто, 250.

<sup>23</sup> Превод текста је дат због разумијевања поезије и представља примјер препјева пољских стихова на српски језик који је дала ауторка овог текста.

Стих „Ani na wody, ani na lasy” представљен је као рефрен (т. 13–16), што подржава залазак у сферу паралелног мола, као и четвортакт пунктираних ритмичких фигура, након чега би се та метричка правилност и комплетан музички ток зауставили на акорду вантоналне доминанте са короном (т. 17), да би глас издекламовао „Ale po wszystkie czasy”, послије чега све опет оживљава и наставља гдје је стало. Ово се може схватити као својеврсно „освјежење” у композицији. Иако весела и играчког карактера, она поприми једну другачију боју, која би се могла протумачити као ишчекивање и замишљање онога што ће се догодити, да би се, поновним повратком на старо, наставило сањарење.

Једноставна, пјевљива мелодија, са распоном од цис<sup>1</sup> до е<sup>2</sup>, у овом случају је потчињена тексту. Потврду дају крајеви четвортактних фраза, који су обликовани тако да нагласе пенултиму, односно претпоследњи слог (последње) ријечи наведеног стиха. Шопен је ријечи *небо*, *висине*, *воља* и *жудим* истакао мелодијским скоком септимае, чиме указује на њихову важност у тексту.<sup>24</sup>

Печат оригиналности овом дјелу даје и динамика. У извођењу Александре Кужак и Маријуша Квиједина (Aleksandra Kurzak, Mariusz Kwiecien) из 2010. године, чују се постепени динамички успони и нагли падови, чија је функција изградња атмосфере у дјелу. Она се „ваја” по четвортактним фразама, појачавајући и напрежући музички ток ка претпоследњем слогу завршне ријечи те фразе, у сврху постизања јаког акцента на том слогу и потом смиривања напетости већ на наредном.<sup>25</sup>

Ова мелодија је послужила као инспирација Францу Листу, који је искористио у својој *Пољској мелодији* (*Mélodie polonaise*) бр. 2, S. 249.<sup>26</sup> Лист је такође аранжирао Шопенову пјесму за клавир<sup>27</sup> као прву од *Six Chants polonais*, S. 480.<sup>28</sup> У оба дјела је уочљив виртуозан третман клавира, што није случај у Шопеновој соло пјесми.

---

<sup>24</sup> В. Фредерик Шопен, *Жеља* (*Życzenie*), *Allegro ma non troppo*, т. 11–12, т. 24–25, т. 40–41, т. 53–54. Партитура доступна на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP30353-PMLP13698-Op.74-1\\_LZYCZENIE\\_%E4%BD%8E%E8%A7%A3%E5%83%8F%E5%BA%A6%E7%89%88.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP30353-PMLP13698-Op.74-1_LZYCZENIE_%E4%BD%8E%E8%A7%A3%E5%83%8F%E5%BA%A6%E7%89%88.pdf)

<sup>25</sup> Аудио-видео материјал доступан на: <http://www.youtube.com/watch?v=I54A5TZNuWM>.

<sup>26</sup> В. Франц Лист, *Mélodie polonaise*, бр. 2, S. 249, т. 27–31. Партитура доступна на линку: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP68247-PMLP137789-S249.PDF>

<sup>27</sup> В. Фредерик Шопен, *Жеља* (*Życzenie*), *Allegro ma non troppo*, т. 21. Партитура доступна на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP30353-PMLP13698-Op.74-1\\_LZYCZENIE\\_%E4%BD%8E%E8%A7%A3%E5%83%8F%E5%BA%A6%E7%89%88.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP30353-PMLP13698-Op.74-1_LZYCZENIE_%E4%BD%8E%E8%A7%A3%E5%83%8F%E5%BA%A6%E7%89%88.pdf)

<sup>28</sup> В. Франц Лист, *Six Chants polonais*, бр. 1, S. 480, т. 39. Партитура доступна на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4b/IMSLP100521-PMLP13727-Liszt\\_Klavierwerke\\_Peters\\_Sauer\\_Band\\_9\\_25-30\\_Chopin\\_6\\_Lieder\\_scan.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4b/IMSLP100521-PMLP13727-Liszt_Klavierwerke_Peters_Sauer_Band_9_25-30_Chopin_6_Lieder_scan.pdf)

Напоследку, схвативши пун потенцијал своје пјесме, Шопен је искористио прву тему и у постхумно објављеном Ноктурну у цис-молу, *Lento con gran espressione*.<sup>29</sup>

Из начина на који композитор третира клавир у пјесмама, може се закључити да је у први план ставио текст и његово значење, а музику подредио његовој декламацији. Оно што такође привлачи пажњу у вези с овим дјелом јесте да је оно првобитно замишљено да буде искључиво инструментално, те то и објашњава њену „искористљивост“ у клавирским дјелима.<sup>30</sup>

Друга анализирана соло пјесма носи назив *Литванска пјесма (Piosnka litewska)*. У питању је прокомпонована пјесма писана у облику *aba* (као и претходна). Садржи прелудијум и постлудијум у којим је изложен сличан тематски материјал. У дионици лијеве руке суптилно су постављени двозвуци и трозвуци, док је дионица десне руке „запослена“ акордским разлагањима. Пјесма обилује акордима дијатонског и хроматског типа. Дио *b* садржи спектар хроматских и дијатонских модулација, које су уједно праћене и динамичким покретом ка *ff*, чиме композитор постиже кулминацију и њено „разрјешење“.

Шопен искористио је три главна мотивска момента у овој пјесми: паралелне квинте, секвенце и скретнични покрет 5–6–5. У разговору између мајке и ћерке, уводи мајчино питање: *Одакле то долазиш? Зашто ти је вијенац мокар?*.<sup>31</sup> Текст је јасно подстакао композитора да употреби квинте, које се јављају у овој тродијелној пјесми само током првог дијела (уз наведени текст). Штавише, *wianeczek* (*венац*) је у то вријеме био симбол невиности и чистоте, тако да Шопен интензивира драматичност текста одговарајућим хроматизмом. Након ћеркиног негирања, Шопен користи прекомјерне сексте у такту 21, да би увео одговор мајке у невјерици: *Измишљаш, дијете*. Као у *Војнику*, композитор

---

<sup>29</sup> В. Фредерик Шопен, Ноктурно у цис-молу, *Lento con gran espressione*, т. 27–28. Партитура доступна на линку: [https://imslp.org/files/imglnks/euimg/e/e6/IMSLP64539-PMLP03848-Chopin\\_Paderewski\\_No\\_18\\_Minor\\_Works\\_Nocturne\\_C\\_sharp\\_minor\\_filter.pdf](https://imslp.org/files/imglnks/euimg/e/e6/IMSLP64539-PMLP03848-Chopin_Paderewski_No_18_Minor_Works_Nocturne_C_sharp_minor_filter.pdf)

<sup>30</sup> До овог закључка се дошло проучавањем првобитних композиторских скица наведене пјесме. Упор. Anne Swartz, нав. дјело, 249–250.

<sup>31</sup> В. Фредерик Шопен, *Литванска пјесма (Piosnka litewska)*, *Allegro moderato*, т. 10–12. Партитура доступна на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP705948-PMLP13698-Chopin\\_F\\_-\\_Litauisches\\_Lied.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP705948-PMLP13698-Chopin_F_-_Litauisches_Lied.pdf)



користи узлазну секвенцу са покретом 5–6, али сада хроматску, да ослика мајчину узнемиреност између т. 21–25.<sup>32</sup>

Хроматизована вокална дионица размјењује ријеч *chłopak* (дјечак), прекомјерне сексте и каденцирајући квартсектакорд у а-молу, али такође доводи до питања шта су још „размијенили” млади љубавници. У такту 28, коментар клавира подржан покретом 5–6–5 као да одјекује мајчином бригом. Ћеркин охрабрујући говор се поклапа са акордом доминанте, послје чега ће услиједити дио а<sub>1</sub>. Интересантно је да је ћеркин тон *бе* (лидијска прекомјерна кварта) у т. 32, њено једино хроматско иступање у цијелој пјесми.<sup>33</sup> Треба имати у виду везу између лидијског модуса и народне музике која потиче из пастирских области Пољске, те да хроматизам ријечи *prawda* (правда) адекватно подцртава музичку декламацију ћеркиног лика.

Дакле, композитор музички супротставља ликове мајке и ћерке, „удружујући” лик ћерке са дијатоником, силазним покретима и тоналном сфером Еф-дура, а мајке са хроматиком, узлазним покретом и тоналитетом а-мола. Шопенове пјесме садрже читаву мрежу ријечи које се односе на осјећања, нпр. *smutne* (туга), *nie wesolo* (невесело), *żalósne* (жалосно), који комбинују аспекте туге, чежње, кајања, меланхолије. У вези са тим, истраживање Барбаре Пабјан (Barbara Pabjan) показује да Пољаци највише користе ријеч *smutek* – тужно, да би описали Шопенову музику.<sup>34</sup>

## Извођеност пјесама

Третирајући своје пјесме као „полуприватне“, Шопен их није укључио у концерте, поготово јер су текстови писани на пољском језику. Сасвим је могуће да су се с времена на вријеме могле чути у салонима Варшаве, Дрездена и Париза, извођене од стране његових ближњих: сестре Лудвике, Марије Воджинске (Maria Wodzinska), Делфине Потоцке (Delfina Potocka). Иако са закашњењем, Фонтанино објављивање Шопенових

---

<sup>32</sup> В. Фредерик Шопен, *Литванска пјесма (Piosnka litewska), Allegro moderato*, т. 21–28. Партитура доступна на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP705948-PMLP13698-Chopin\\_F\\_-\\_Litauisches\\_Lied.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP705948-PMLP13698-Chopin_F_-_Litauisches_Lied.pdf)

<sup>33</sup> В. Фредерик Шопен, *Литванска пјесма (Piosnka litewska), Allegro moderato*, т. 32–33. Партитура доступна на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP705948-PMLP13698-Chopin\\_F\\_-\\_Litauisches\\_Lied.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP705948-PMLP13698-Chopin_F_-_Litauisches_Lied.pdf)

<sup>34</sup> Упор. Barbara Pabjan, “The Reception of Chopin and His Music in Polish Society”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2010, 41/2, 360.

соло пјесама представило их је јавности, те су оне постале дио репертоара пољских пјевача. Изван Пољске, чини се да их многи извођачи посматрају с одређеном дозом суздржаности. Није нимало једноставно пјевати их на пољском, док други језици (преведене су и објављене на дванаест језика), одузимају њихов јединствени карактер. Најуспјешније на концертној сцени јесу Листове транскрипције шест Шопенових пјесама за соло клавир.<sup>35</sup>

Комплетан Шопенов оп. 74 снимило је четрнаест пјевача уз клавирску пратњу.<sup>36</sup> Оно што се може закључити јесте да су пјевачи углавном пољског поријекла, што је и разумљиво, јер су ове пјесме ипак велики допринос славног композитора пољској умјетности. Године и мјеста снимања аудио-записа су углавном непознате, јер у доступним изворима не постоје подаци када и гдје су забиљежени. Из доступних извора може се закључити да је комплетан оп. 74 сигурно најраније снимљен 1960. године, иако није искључено да постоје и снимци који су записани и раније.<sup>37</sup>

Постоји много различитих интерпретација Шопенових *Пољских пјесама*. Најчешће су то Листове транскрипције за клавир, али и аранжмани самих извођача. Тако су се међу обрадама за клавир соло пронашле и оне за харфу, флауту и обоу,<sup>38</sup> харфу и сопран саксофон,<sup>39</sup> оргуље,<sup>40</sup> клавир и кларинет,<sup>41</sup> клавир и виолину<sup>42</sup> итд.

Четрдесетих година 19. вијека, велика шпанска пјевачица Полин Вирдо (Pauline Viardot), Шопенова пријатељица, којој је помогао да усаврши своје пијанистичке способности, добила је идеју да обогати свој вокални репертоар композиторовим дјелима. Умјесто да се окрене његовим *Пољским пјесмама*, она је одлучила да се позабави његовим мазуркама. Наручила је од мање познатог француског пјесника Луја Помеа (Louis Pomey)

---

<sup>35</sup> Објављене као *Six Chants polonais*, S. 480 (1847–1860). Упор. Maurice J. E. Brown, нав. дјело, 61.

<sup>36</sup> То су: Eugenia Zareska – Giorgio Favaretto (1984), Elisabeth Södeström – Vladimir Ashkenazy, Leyla Gencer – Nikita Magaloff, Stefania Woytowicz – Andrzej Bachleda – Wanda Klimowicz, Stefania Toczyska – Janusz Olejniczak, Teresa Zylis-Gara – Halina Czerny-Stefńska, Françoise Ogéas – Eva Osinska, Oda Slobodskaya – Frederick Stone (1960-1962), H. Januszewska – M. Drewnowski, Maria Kurenko – Robert Hufstader, Urszula Kryger – Charles Spencer (1996), Elzbieta Szmytka – Malcolm Martineau (1999), Ewa Podleś – Garrick Ohlsson, као и Nelson Goerner – Aleksandra Kurzak – Mariusz Kwiecien (2010).

<sup>37</sup> Аудио-запис комплетног извођења: <http://www.youtube.com/watch?v=TenH1TUX2II>.

<sup>38</sup> Види: <http://www.youtube.com/watch?v=1KO43i66j1Y>

<sup>39</sup> Види: <http://www.youtube.com/watch?v=H0yfTHJp7Dk>

<sup>40</sup> Види: [http://www.youtube.com/watch?v=Bc8qH9sPN\\_Y](http://www.youtube.com/watch?v=Bc8qH9sPN_Y)

<sup>41</sup> Види: <http://www.youtube.com/watch?v=oBmJwVB0aeM>

<sup>42</sup> Види: <http://www.youtube.com/watch?v=vZM-ISYBBKQ>

да напише поезију, а она је „украсила” мазурке серијом типичних вокалних орнамената и каденци. Текстови су се показали као обични поетски клишеи, али је рад госпође Вирдо прихваћен са великим аплаузом и одобравањем. Тешко је сада знати да ли је Шопен био задовољан њеним аранжманима, јер је он са изричитом неутралношћу говорио о њеним извођењима: „Јуче, на концерту у Ковент Гардену, госпођа Вирдо је пјевала моје мазурке и позвана је на бис” (писмо Војћеху Гжимали /Wojciech Grzymała/ 15. маја 1848. године).

Вирдо је одлучила да објави своје аранжмане, што је и учинила након Шопенове смрти. Године 1864. објавила је збирку у Паризу, под називом: *Six Mazourkas de F. Chopin [avec] paroles de Louis Pomey, arrangées pour la voix par Mme Pauline Viardot*. Збирка је укључивала вокалне обраде мазурки оп. 50, бр. 2 (*Seize ans*), оп. 33, бр. 3 (*Aime-moi*), оп. 6, бр. 1 (*Plainte d'amour*), оп. 7, бр. 1 (*Coquette*), оп. 68, бр. 2 (*L'oiselet*) и оп. 24, бр. 1 (*Séparation*). Успјех првог издања подстакао је на понављање подухвата. Око 1888. године, објављено је још шест њених аранжмана: мазурке оп. 6, бр. 4 (*La Fête*), оп. 7, бр. 3 (*Faible cœur*), оп. 24, бр. 2 (*La jeune fille*), оп. 33, бр. 3 (*Berceuse*), оп. 50, бр. 1 (*La Danse*) и оп. 67, бр. 1 (*La Beauté*).

Њени аранжмани су постали веома популарни. Објављивани су у многим земљама (укључујући Пољску), са пољским текстовима. Шопенов биограф, М. А. Шулиц (М. А. Szulc) 1873. године подсјећа на Вирдоин концерт у Варшави, гдје је она такође пјевала неколико својих аранжмана мазурки. Чини се да је тај перформанс имао изузетан и несвакидашњи пријем код публике, што је до тада било нечувено у историји концерата.<sup>43</sup>

## Закључак

Из прикупљених информација може се закључити да Шопенове соло пјесме у свом изворном облику (за глас и клавир) нису извођене у великој мјери у поређењу са пјесмама, на примјер, њемачких композитора тог периода. Не из разлога што су вокалне дионице изразито захтјевне или клавирске дионице нарочито виртуозне, него управо супротно. Третман гласа и клавира је зачуђујуће једноставан, али у томе и јесте суштина ових пјесама: у њима се истиче важност текста и његова разумљивост. Како пољски језик има

---

<sup>43</sup> Упор. Mieczysław Tomaszewski, нав. дјело, 6.

акцент на пенултими, а и сам по себи није нарочито пјевљив, изазов за пјевача се повећава. Пјесме су преведене на дванаест свјетских језика, али тиме се губи њихова бит, јер пољски текст „дише” са мелодијом, прожимају се као једно и она има смисао само када се изводи на изворном језику.

Композитор се трудио да проникне у пољско звучно наслеђе трагом мелодије свог језика, да је обнови и учини доступном свима. Тежио је да до универзалног дође освјешћеним односом према матерњем, али његове тенденције су у великој мјери остале неостварене. Разлог лежи првенствено у језичкој баријери, односно „тежини“ пољског језика, његове акцентуације и изговора, који захтијевају од вокалног извођача посвећеност и вријеме да би се правилно научили. Ипак, на основу анализе композиционих поступака, може се примијетити да већ рана остварења имају неоспориву вриједност. Њих је до европског романтичарског репертоара довео карактер, боја која је раније недостајала. Донијеле су једноставност инспирације фолклором, љубав према земљи, носталгично размишљање и коначно, дубоку сјету и патњу за отаџбином. Поезија се декламује са разумијевањем тона и стила, пјесма пјева и свира на интимнији начин. Она заводи, креће се и узнемирава, али ипак смирује и буди саосјећање према онима који су дом стварали у туђини.

Транскрипције за соло клавир Франца Листа донијеле су популарност мелодијама Шопенових соло пјесама. Иако не садрже поезију, већ само инструментални израз, оне спасавају од заборава ове лепршаве и раздрагане теме које подсјећају на пространства Пољске и маме уздисаје и чежњу какве су Шопен и његови пријатељи пјесници имали због своје земље.

Питања попут: да ли су језичке препреке заправо једини разлог беспотребне маргинализације ових бисера Шопеновог стваралаштва, зашто се пјесме, иако су преведене на дванаест језика, не изводе бар на језицима блиским извођачима и колико су ова дјела важна за разумијевање инструменталних композиција, па и уопште стила Фредерика Шопена, остају отворена за нека друга истраживања, која ће додатно освијетлити ова важна дјела пољске и уопште европске романтичарске соло пјесме.

## ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Agawu, Kofi, Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied', in: *Music Analysis*, 1992, 11/1, 3–36, [http://www.toddtarantino.com/hum/Agawu\\_19thC.Lied.pdf](http://www.toddtarantino.com/hum/Agawu_19thC.Lied.pdf), acc. on 25/01/2014, at 23:44.
- Bracht, Hans-Joachim, Lied und Autonomie. Ein Beitrag zur Ästhetik des Liedes im Übergang vom Aufklärungszeitalter zur Romantik, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1992, 42/2, 110–121, <http://www.jstor.org/stable/930672>, acc. on 30/10/2013, at 11:29.
- Brown, Maurice J. E., The Posthumous Publication of Chopin's Songs, in: *The Musical Quarterly*, 1956, 42/1, 51–65, <http://www.jstor.org/stable/740474>, acc. on 30/10/2013, at 11:01.
- Helmcke, William, A Musical Rosetta Stone: Chopin's Songs and their Potential for Decoding Musical Meaning in his Instrumental Music, in: *Dutch Journal of Music Theory*, 2013, 18/8, 21–28, [http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2013\\_1\\_3.pdf](http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2013_1_3.pdf), acc. on 13/3/2014, at 21:01.
- Henkel, John, *Seven Songs from Op. 74*, Los Angeles Philharmonic Association, 2014, <http://www.laphil.com/philpedia/music/seven-songs-from-op-74-frederic-chopin>, acc. on 06/12/2013, at 21:33.
- Heyer, David J., An Analysis of the Chorales in Three Chopin Nocturnes: op. 32, no. 2; op. 55, no. 1; and the Nocturne in C# Minor (without opus number), Master Thesis, The University of Oregon, March 2008, 30, [https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/6782/David\\_J\\_Heyer.pdf](https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/6782/David_J_Heyer.pdf), acc. on 25/01/2014, at 23:56.
- Michałowski, Kornel & Jim Samson, Chopin, Fryderyk Franciszek (Frédéric François), in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, electronic version, III, 2006, 1946–2005.
- Morgan, Bayard Quincy and Jack M. Stein, The Lied Sings Its Defense, *PMLA*, 1964, 79/3, 344–347, <http://www.jstor.org/stable/461035>, acc. on 30/10/2013, at 11:28.
- Oliphant, E. H. C., Poetry and the Composer, *The Musical Quarterly*, 1922, 8/2, 227–241, <http://www.jstor.org/stable/738233>, acc. on 30/10/2013, at 11:27.

- Pabjan, Barbara, The Reception of Chopin and His Music in Polish Society, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2010, 41/2, 360.
- Rezaei, Ramin, *Frederic Chopin's Chamber Music and Polish Songs*, Lahti University of Applied Sciences, Faculty of Music, Bachelor's Thesis, 2010, 23–30, [https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/15261/Rezaei\\_Ramin.pdf?sequence=1](https://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/15261/Rezaei_Ramin.pdf?sequence=1), acc. on 11/11/2013, at 12:55.
- Samson, Jim, *The Music of Chopin*, Oxford: Clarendon Press, 1994, 103.
- Schachter, Carl, The Music of Chopin by Jim Samson; The Music of Brahms by Michael Musgrave, in: *Music Analysis*, 1989, 8/1–2, 187–197, <http://www.jstor.org/stable/854332>, acc. on 30/10/2013, at 11:55.
- Stein, Deborah and Robert Spillman, *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*, New York, Oxford University Press, 1996, 3–33.
- Swartz, Anne, Chopin's op. 74: The Vernacular in the Art Song, *Revue de Musicologie*, 1989, 75/2, 243–264, <http://www.jstor.org/stable/928885>, acc. on 30/10/2013, at 12:01.
- Tomaszewski, Mieczyslaw, *Chopin's Polish Songs*, on CD: Chopin Polish Songs, (Urszula Kryger, Charles Spencer), Hyperion Records, Munich, March 1999, 21, <http://hyperion-records.co.uk/notes/55270-B.pdf>, acc. on 06/12/2013, at 22:03.

ПРИЛОГ

Табела 1: Соло пјесме Фредерика Шопена.<sup>44</sup>

Назив пјесме (пољ.ј.)	Назив пјесме (срп.ј.)	Опус	Аутор поезије	Година настанка	Публикација	Напомена
<i>Życzenie</i>	<i>Жеља</i>	74/1	Стефан Витвицки	Око 1829.	1837, Кијев; касније 1857, Берлин	Франц Лист је искористио ову мелодију као бр. 2 <i>Méloдие polonaise</i> S.249 (1847); Лист је такође аранжирао пјесму за клавир соло као дјело бр. 1 од његових <i>Six Chants polonais</i> , S.480 (компоновано 1847-1860); Шопен је такође искористио мотив из пјесме у свом постхумном Ноктурну у цис-молу, <i>Lento con gran espressione</i> .
<i>Wiosna</i>	<i>Прољеће</i>	74/2	Витвицки	1838.	1857, Берлин	Шопен је прерадио клавирску дионицу као <i>Andantino</i> , B. 117; постоји пет рукописа овог аранжмана, датираних између априла 1838. и првог септембра 1848; Ф. Лист је такође аранжирао пјесму за клавир соло као другу од <i>Six Chants polonais</i> , S.480 (написаних 1847-1860).
<i>Smutna rzeka</i>	<i>Тужни поток</i>	74/3	Витвицки	1831.	1857, Берлин	
<i>Nulanka</i>	<i>Пијанка</i>	74/4	Витвицки	Август, 1830.	1857, Берлин	Ф. Лист је аранжирао пјесму за клавир соло као бр. 4 његових <i>Six Chants polonais</i> , S.480.
<i>Gdzie lubi</i>	<i>Дјевјичин а љубав</i>	74/5	Витвицки	Око 1829.	1857, Берлин	
<i>Przez z moich osi</i>	<i>Одлази од мене</i>	74/6	Адам Микијевич	1830.	1857, Берлин	
<i>Posel</i>	<i>Вијесник</i>	74/7	Витвицки	1830.	1857, Берлин	
<i>Śliczny chłopiec</i>	<i>Згодан момак</i>	74/8	Бохдан Залески	1841.	1857, Берлин	

<sup>44</sup> Упор. Kornel Michałowski and Jim Samson, Chopin, Fryderyk Franciszek (Frédéric François), in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, electronic version, III, 2006, 1946–2005.

Назив пјесме (пољ.ј.)	Назив пјесме (срп.ј.)	Опус	Аутор поезије	Година настанка	Публикација	Напомена
<i>Melodia</i>	<i>Мелодија</i>	74/9	Зигмунт Красински	1847.	1857, Берлин	
<i>Wojak</i>	<i>Војник</i>	74/10	Витвицки	1830.	1839, Кијев; 1857, Берлин	
<i>Dwojaki kopiec</i>	<i>Двоструки завршетак</i>	74/11	Залески	1845.	1857, Берлин	
<i>Moja pieszczotka</i>	<i>Моја драга</i>	74/12	Мицкијевич	1837.	1857, Берлин	Ф. Лист је аранжирао пјесму за соло клавир као пету у <i>Six Chants polonais</i> , S.480.
<i>Nie ma czego trzeba</i>	<i>Нема онога што је потребно</i>	74/13	Залески	1845.	1857, Берлин	Једноставнија верзија је објављена 1910. године као <i>Dupka</i> .
<i>Pierścień</i>	<i>Прстен</i>	74/14	Витвицки	08.09. 1836.	1857, Берлин	Шопен је написао ову пјесму за албум Марије Воджинске, са којом се баш тада вјерио; Ф. Лист је такође аранжирао ову пјесму за соло клавир као трећу од <i>Six Chants polonais</i> , S.480.
<i>Narzeczony</i>	<i>Младомењ а</i>	74/15	Витвицки	1831.	1857, Берлин	Ф. Лист је аранжирао ову пјесму за соло клавир као шесту у <i>Six Chants polonais</i> , S.480.
<i>Piosnka litewska</i>	<i>Литванска пјесма</i>	74/16	Л. Осински (прев. С. Витвицки)	1830 (1831)?	1857, Берлин	Превод са литванског језика.
<i>Śpiew z mogiły</i>	<i>Пољска тужбалица</i>	74/17	Винсенти Пол	08.05. 1836.	1857, Берлин	



Назив пјесме (пољ.ј.)	Назив пјесме (срп.ј.)	Опус	Аутор поезије	Година настанка	Публикација	Напомена
<i>Dziśka</i>	<i>Сањарење</i>	74/18	Залески	25.03. 1840.	22.10.1910, Лвов	Понекад укључена у оп. 74; ово је рана, простија верзија <i>Nie ma czego trzeba</i> .
<i>Szary</i>	<i>Чарање</i>	74/19	Витвицки	1830 (?)	1910, Лајпциг	Понекад укључена у оп. 74. Издање из 1910. године је репродукција факсимила из Шопеновог албума којег је слао Воджинској. У стандардној форми је објављено тек 1954.
<i>Płótno</i>	<i>Платно</i>	-	?	?	-	Изгубљена; поменута у писму које је Јулијан Фонтана слао Шопеновој сестри Јудвики Јендржејевич (Ludwika Jędrzejewicz), 02.07.1852.
<i>Jakiż kwiaty</i>	<i>Чије цвијеће</i>	-	И. Мацјејовски (И. Maciejowski)	22.10. 1829	1856, Варшава	Посвећена Вацлаву Ханки (Wacław Hanke); клавирска дионица изгубљена; реконструисана са фотографије.
<i>3 songs</i>	-	-	?	?	-	Изгубљена; поменута у писму Шопенове ученице Џејн Стирлинг (Jane Stirling) његовој сестри Јудвики, из јула 1852. године.
<i>4 songs</i>	-	-	?	?	-	Остала само виолинска дионица.
?	-	-	?	?	-	Изгубљена; поменута у Јудвинкином писму брату, 9.1.1841. године.
<i>Dziśka na Wzgórzu</i>	<i>Пјесма изгнанника</i>	-	М. Гославски (М. Gosławski)	?	-	Сумња око аутентичности.
<i>Tam na błoni</i>	<i>Там на зеленом</i>	-	?	?	-	Сумња око аутентичности.

Назив пјесме (поль.ј.)	Назив пјесме (срп.ј.)	Опис	Аутор позије	Година настанка	Публикација	Напомена
<i>Trzeci maj</i>	<i>Трећи мај</i>	-	С. Страженски (S. Starzeński)	?	-	Сумња око аутентичности
<i>O wiem, że Polska</i>	<i>О, ја знам ту Пољску</i>	-	Красински	?	-	Сумња око аутентичности
<i>Rutasz się, szepi</i>	<i>Питаш се, чему</i>	-	Красински	?	-	Сумња око аутентичности
<i>Pieśni pielgrzyna polskiego</i>	<i>Пјесме пољских поклоника</i>	-	К. Гашињски (K. Gaszyński)	?	-	Сумња око аутентичности

Radost Galonja Krtinić

A GENRE ON THE MARGIN OF THE OPUS? – *POLISH SONGS* OP. 74 BY FREDERICK  
CHOPIN

**ABSTRACT:** The subject of this paper is to observe the specifics of *Polish songs* by Fredrik Chopin, as well as the analysis of the frequency and distribution of Chopin's songs, based on available video and audio material, as well as collected data from literature and the Internet. Although no songs have been published during the composer's lifetime, Chopin's solo songs are a very important part of his *oeuvre* because they have the characteristics of the composer's style, and that fact is enough to make them the subject of our interest.

**KEYWORDS:** Chopin, *Polish songs*, solo song genre, Romanticism.

(RE)TOUR OTMЕНИХ И СЕНТИМЕНТАЛНИХ ВАЛЦЕРА У СТВАРАЛАЧКОМ ОПУСУ  
МОРИСА РАВЕЛА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: *Чар немогућег (tour de force)* и *мајсторство добијене опкладе (faire une gaguere)* незаобилазни су појмови за свакога ко се бави стваралачком поетиком Мориса Равела. Естетику овог композитора многи су називали естетиком изазова, управо због његове тежње да створи нешто оригинално и изузетно што нико пре њега није створио. Наиме, Равел би при компоновању својих дела себи унапред задавао веома компликоване, на први поглед нерешиве *изазове*. На тај начин, он би се *кладио* са самим собом и на послетку увек *добивао* опкладу. Значајно место у Равеловом стваралачком опусу заузима валцер коме се обраћао у неколико наврата током своје каријере. Посебно интересантан пример јесте композиција *Отмени и сентиментални валцери*, која нуди изазов компоновања свите од осам ставова која је заснована на само једном плесу – валцеру. У овом семинарском раду се, из музиколошке визуре, разматра питање зашто је Равел изабрао баш валцер за основу целокупног свитног циклуса. Аналитичким увидом у одабрану композицију приказана је Равелова специфична интерпретација овог плеса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Морис Равел, валцер, свита, *чар немогућег*, *мајсторство добијене опкладе*, *чар опкладе*, *Отмени и сентиментални валцери*.

### Чар опкладе

Једна од главних карактеристика Равеловог (Maurice Ravel, 1875–1937) композиторског импулса јесте његова потрага за композиционим изазовима и тежња да их превазиђе. Равелов ученик и биограф – Роланд-Мануел (Alexis Roland-Manuel), представља његову естетику као естетику изазова да створи изузетно и ненадмашно уметничко дело какво до тада није створено.<sup>3</sup> Наиме, када се говори о Равеловом стваралаштву, намећу се два кључна појма везана за поетику овог композитора – *чар немогућег (tour de force)* и *мајсторство добијене опкладе (faire une gaguere)*. Другим речима, Равел је често при компоновању својих дела себи унапред задавао изузетно тешке и наизглед нерешиве проблеме, на тај начин *кладећи* се сам са собом, а затим тежећи да те *опкладе* добије *по*

---

<sup>1</sup> Контакт: [masha.spaic@gmail.com](mailto:masha.spaic@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 3, рађен под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2013/14. године.

<sup>3</sup> Према: Vladimir Jankelevitch, *Ravel*, Westport, Greenwood Press, 1976, 68.

сваку цену; и добијао их је, а тешкоће је превазилазио са великим успехом.<sup>4</sup> Дакле, Равел је, према Адорновим (Theodor W. Adorno) речима, немогуће учинио могућим. Да је циљ ка коме је Равел стремио била композициона и техничка савршеност, бит/чистота ствари (ствари ослобођене од свих премиса које би их реметиле), потврђује и његова изјава да „уметност треба да произведе и друге ефекте, али да уметник треба да има само један циљ на уму – потпуну перфекцију”.<sup>5</sup>

Парадигматичан пример Равелове тежње ка (техничком) савршенству јесте *Болеро* (*Boléro*), који настаје као резултат изазова да напише музику на тему која траје шеснаест тактова и која ће свој развој добити искључиво помоћу оркестрационе технке. Другим речима, можемо рећи да Равел *трансформације* теме и развој целокупног музичког тока композиције постиже променама инструменталних боја, док се интензитет и динамичност музичког тока постиже оркестарским крешендом који своју кулминацију достиже на крају композиције. Као константа композиције издваја се ритмичка компонента теме која је стално присутна у деоници добоша. Још један од примера у којем је оваплоћена Равелова игра са музичким средствима, односно *музичка игра*, јесте песма *Ронсар својој души* (*Ronsard à son âme*), чији је музички ток заснован на паралелним квинтама које градацијом према крају граде акорд састављен од седам квинти наслојених једна на другу. Свакако, овим делима се прикључује и *Концерт за леву руку* – Равелова музичка игра *par excellence* – у коме је композитор, такмичећи се/играјући се са свим расположивим средствима (између осталог са једном – левом – руком, будући да је дело оригинално намењено Паулу Витгенштајну (Paul Wittgenstein), аустријском пијанисти који је изгубио десну руку у Првом светском рату), успео да, понашајући се у складу са *правилима игре* концертантног жанра, постигне баланс између солисте и оркестра, а да, при том, јасно профилише оба парта – успостави њихову одређену самосталност, као и да солисти пружи могућност да покаже своје извођачко умеће – виртуозност, те да све уобличи у одговарајуће музичко ткиво – форму концерта.<sup>6</sup> Имајући наведено у виду, скоро сваку композицију у Равеловом

---

<sup>4</sup> Детаљније у: Милица Лазаревић, Равелова музичка игра „обмане”: *Concerto pour la main gauche*, у: Ивана Перковић (ур.), *Музиколошке перспективе 2. Музиколошке студије – Зборник Студентских радова*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012, 350.

<sup>5</sup> Arbie Orenstein, Maurice Ravel's creative process, *The Musical Quarterly*, 1967, 53/4. 468.

<sup>6</sup> Упоредити са: Милица Лазаревић, нав. дело, 355.

стваралачком опусу можемо да посматрамо као *опкладу* коју он треба да *добује*, односно игру у којој играч самовољно поставља правила како би је учинио тежом.

Као логична последица поменутог композиторског приступа, намеће се често обраћање претходним стилским епохама из којих Равел преузима основне означитеље, најчешће форму, и примењује их на другачији начин. Једном приликом изјавио је да „композитори свој занат треба да уче као сликари – имитирајући добре узоре”.<sup>7</sup> Због тога је често проучавао дела Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), Штрауса (Richard Strauss), Листа (Fraz Liszt), Шопена (Federik Chopin), Сен-Санса (Camille Saint-Saëns) и руских композитора, нарочито Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский).<sup>8</sup> Равелово обраћање прошлим временима и стилским епохама приметно је већ на почетку његовог стваралаштва.<sup>9</sup> Тако, у делу *Два епиграма Клемена Мароа (Deux épigrammes de Clément Marot)*, у првој песми са једноставном мелодијском линијом, писаној на текст из XVI века, Равел додаје клавирску пратњу у чијој су основи паралелне квинте и октаве, док у другој песми користи композиционе поступке који су карактеристични за период барока. Даље, у *Купреновом гробу (Le Tombeau de Couperin)* композитор комбинује елементе романтичарске техничке виртуозности и позноромантичарског хармонског језика у коме је приметна стална употреба доминантног септакорда, са формама, ритмовима, каденцама и орнаментима који су коришћени у XVIII веку. На сличан начин настаје и *Сонатина за клавир*, која представља спој модалности и класичарског третмана мелодијске линије и форме.

Значајно место у Равеловом стваралачком опусу заузима валцер и њему се обраћа у више наврата. У *Отменим и сентименталним валцерима (Valses Nobles et Sentimentales)* он истовремено евоцира представу отменог и популарног плеса бечких дворова и време даље прошлости. Балет који је заснован на *Отменим и сентименталним валцерима, Аделаид, или језик цвећа (Adélaïde, ou le langage des fleurs)* представља романтичарску, скоро фантастичну причу о хероини и цвећу које је једно од главних актера радње балета. Поред овог дела, у композиторовом опусу проналазимо и кореографску поему *Валцер (La Valse)* која је, насупрот претходно поменутиим валцерима, конципирана као једноставно

---

<sup>7</sup> Arbie Orenstein, Maurice Ravel's creative process..., нав. дело, 468.

<sup>8</sup> Исто, 470.

<sup>9</sup> Barbara Kelly, Ravel, (Joseph) Maurice, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, (ed. Stanly Sadie), London. Macmillan Publishers, 2001, 869.

дело. Како се за *Отмене и сентименталне валцере* може рећи да представљају изазов компоновања свите од осам ставова засноване на само једном плесу – валцеру, али и евокацију раног романтизма, у даљем тексту рада, бавићемо се анализом дела у коме Равел на један сасвим специфичан начин интерпретира овај плес.

### *(Re)tour de la valse*

На почетку, намеће се питање зашто је Равел изабрао баш валцер за основу целокупног свитног циклуса. Као што је познато, облик свите представља један од два основна циклична облика у музици. Иако се њени корени проналазе још у ренесансним инструменталним композицијама, свита свој основни облик добија у периоду барока. Захваљујући одређеним модификацијама и прилагођавањима стилским епохама које следе након барока у стваралаштву различитих композитора, свита остаје облик коме се композитори обраћају до данашњих дана. По дефиницији: „svita je ciklična kompozicija od najmanje 3 stava (pa do 7-8, ponekad i više), koji obično predstavljaju manje muzičke oblike, jednostavnije građe i sadržine.”<sup>10</sup> Ставови који су у периоду барока сачињавали свиту представљали су стилизације плесова који су тада били популарни. Јединство је првенствено било обезбеђено тоналним планом (у оквиру којег су једина могућа одступања била у истоимени дур од основног молског тоналитета и обратно). Контраст је постизан смењивањем игара од којих је свака различита како на тематском и структурном плану, тако и по темпу, ритму, метру, карактеру и фактури. Сви поменути музички планови и музичке компоненте били су неизоставни фактори на основу којих су се стилизоване игре карактерно разликовале.<sup>11</sup>

У другој половини XVIII века свита губи на популарности, те јој се аутори најчешће обраћају са циљем стицања технике/знања о компоновању дела заснованих на свитном принципу.<sup>12</sup> У периоду романтизма, долази до поновног интересовања за писање композиција које се својом цикличном концепцијом угледају на форму барокне свите. Међутим, аналогно изменама концепције осталих формалних образаца у романтизму,

<sup>10</sup> Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991, 182.

<sup>11</sup> Упоредити: исто, 182–184.

<sup>12</sup> David Fuller, Suite, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 24, (ed. Stanley Sadie), London, Macmillan Publishers, 2001, 861.

долази до модификовања и ове форме. Тако, свита често има програмски карактер, барокне игре замењене су стилизацијама плесова који су били популарни у то доба, тонални план више није главно средство за постизање јединства циклуса, док су ставови који немају играчки карактер постали бројнији у односу на период барока. Композитори који су писали свите у периоду романтизма су Шуман (Robert Schumann), Чајковски (Пётр Ильич Чайковский), Дворжак (Antonín Leopold Dvořák) и Григ (Edvard Grieg), док ову традицију у периоду импресионизма настављају и Дебиси (Claude Debussy) и Равел.<sup>13</sup>

Управо у романтизму валцер постаје један од ставова свите. На прве помене плеса под овим називом наилази се тек пред крај XVIII века и то на територијама немачког говорног подручја.<sup>14</sup> Почевши од 1792. године популарност овог плеса расте, те долази до његове експанзије по целој Европи. На почетку XIX века, валцер постаје популаран плес на салонским забавама, док од двадесетих и тридесетих година XIX века, валцер стиче све већу популарност и на концертном подијуму. Тако, на валцере наилазимо у стваралаштву композитора попут Шуберта (Franz Schubert), Шопена (Frederic Chopin), Листа (Franz Liszt), Брамса (Johannes Brahms), као и у стваралаштву Јохана Штрауса (Johann Strauss).<sup>15</sup> У другој половини XIX века, валцер се више не везује само за инструменталну музику, па је тако постао битан градивни елемент музичког тока у балетима Чајковског. На почетку друге деценије XX века валцер је присутан у стваралачким опусима композитора периода *Fin de siècle* Рихарда Штрауса (Richard Strauss) и Равела.

Једно од објашњења зашто Равел бира валцер и на основу њега конципира свиту нуди Питер Камиски (Peter Kamisky). Он сматра да Равел компоновањем валцера – не само *Отмених и сентименталних валцера*, већ и кореографске поеме *Валцер* – себе ставља у ред значајних композитора који су их писали, те да се наведено може уочити и у самом избору композиционих поступака којима он алудира на неке од композитора.<sup>16</sup> Овом

---

<sup>13</sup> Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, нав. дело, 193–194.

<sup>14</sup> Andrew Lamb, Waltz, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 27, (ed. Stanley Sadie), London, Macmillan Publishers, 2001, 72.

<sup>15</sup> Исто.

<sup>16</sup> Детаљније у: Peter Kamisky, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2011, 68.



тумачењу у прилог иде и Равелово писмо из 1906. године у коме истиче да „компоновање валцера представља омаж великом Штраусу, али не Рихарду, већ Јохану”.<sup>17</sup>

Владимир Јанкелевич (Vladimir Jankélévitch), међутим, сматра да валцер важи за један од најосећајнијих и најинтимнијих плесова у периоду романтизма.<sup>18</sup> На слично тумачење наилазимо и код Лојда Вирцела (Lloyd Whirtsell) који истиче да Равел бирањем валцера за основу циклуса евоцира не само представу отмене балске дворане у периоду кад настају Шубертови валцери, већ и изузетну осећајност овог плеса. У наставку студије о Равеловом делу, он говори и о подели на отмене и сентименталне валцере, те закључује да се овом поделом прави дистинкција између јавне и приватне сфере. Сходно томе, Вирцел сматра да дело има два краја – седми валцер који симболише затварање јавног, односно осми валцер који представља затварање приватног живота (валцера). Даље, аутор истиче да се поменута одлика плеса задржава у ритму, мелодији и карактеру, али да се употребом оштрих хармонија ствара тензија и напетост.<sup>19</sup>

### **Јавно vs. приватно / Отмено vs. сентиментално**

*Отмени и сентиментални валцери* настају 1910. године и конципирани су као свита од осам ставова, то јест, осам валцера. Две године касније, настаје и балет, који представља оркестарску верзију ових валцера, *Аделаид, или језик цвећа*. У *Аутобиографским скицама*, Равел за *Отмене и сентименталне валцере* каже да они „јасно показују његове намере да напише циклус валцера по узору на Шуберта.”<sup>20</sup> Поред наслова дела, наведен је и сегмент

---

<sup>17</sup> Stephen Zank, *Irony and Sound: The Music of Maurice Ravel*, Rochester, University of Rochester Press, 2009, 73–74.

<sup>18</sup> Vladimir Jankélévitch, нав. дело, 42.

<sup>19</sup> Детаљније у: Deborah Mawer, нав. дело, 87–89.

<sup>20</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel reader – Correspondence, Articles, Interviews*, New York, Dover publications, 2003, 31.

Шуберт је компоновао две збирке валцера – *Сентименталне валцере* оп. 50 (*Valses Sentimentales*) који настају 1824. године и састављени су од 34 валцера и *Отмене валцере* оп. 77 (*Valses Nobles*) који настају 1827. године и садрже 12 валцера. Ови валцери представљају оличење бечког валцера у периоду у коме настају – сви су написани у такту 3/4, по облику су дводелна или троделна песма и кратког су обима. Збирка *Сентименталних валцера* садржи валцере у којима је мелодијска компонента најистакнутија – дуже мелодијске фразе, најчешће у *piano* динамици. Насупрот њима, у *Отменим валцерима* предност је дата ритмичкој компоненти. Наиме, ови валцери имају густу акордску фактуру са строгим и јасним ритмом који треба да дочара достојанствену и грациозну музику за двор. Вирцел, на основу Шубертових валцера, врши поделу Равелових, па тако оне у којима је истакнутија мелодија – други, четврти и пети – сврстава у *сентименталне валцере*, док атрибут *отмени валцери* додељује првом, трећем и шестом валцеру.

из романа француског симболисте Анрија де Рењеа (Henri de Régnier), *дивно и увек поновно задовољство бескорисне окупације*. Као што је већ напоменуто, Равел себи поставља изазов компоновања свите засноване на једној игри – валцеру. Наиме, аутор у овој композицији тежи да постигне контрасте активирањем различитих музичких планова и компоненти при чему се чува јединство и целовитост циклуса, док истовремено врши измене карактера плеса.

Занимљиво је поменути и тумачење Владимира Јанкелевича које се односи на препознавање утицаја и елемената других композитора у композиционим поступцима примењеним у овом делу. У том контексту он истиче да се у Равеловим валцерима уочава сензибилитет Шопена и Листа, али да се уочава и друга страна – оштрина, која се постиже вештим коришћењем хармонског језика карактеристичног за период почетка XX века, а који се огледа у употреби оштрих и дисонантних хармонија.<sup>21</sup>

Већ у првих неколико тактова дела, композитор нарушава *хоризонт очекивања* слушаоца – валцер почиње смењивањем тоничног акорда с додатим секундним сазвучјима и прекомерног доминантног септакорда. Истовремено, пулс који је карактеристичан за овај плес нарушен је померањем акцента у такту на трећу добу.<sup>22</sup> У целокупном валцеру Равел користи засићен хармонски језик који одликује употреба прекомерних акорада, осцилације између тоналитета, као и сукцесивно јављање септакорада без разрешења. Даље, у другом делу валцера, долази до смиривања музичког тока и јављања мелодијске линије која се понавља два пута и која је заснована на пунктираном ритму (сличан ритму који ће се касније јавити и развити у четвртом, петом и седмом валцеру). За овај валцер, Јанкелевич пише да он наговештава Ригодон из *Купреновог гроба* и његове корене проналази у Шубертовом лендлеру.<sup>23</sup>

Други валцер, доноси потпуни контраст првом, у *piano* динамици и спором темпу *Assez lent (Largo)* са знаком *Avec une expression intense* (са интензивним изразом). Након осам тактова увода који се хармонски надовезују на први валцер, јавља се мелодија валцера која контрастира дотадашњем музичком току – писана по узору на бечки

---

<sup>21</sup> Vladimir Jankélévitch, нав. дело, 42–43.

<sup>22</sup> В. Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, валцер бр. 1, т. 1–4. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Valses\\_nobles\\_et\\_sentimentales\\_\(Ravel%2C\\_Maurice\)](https://imslp.org/wiki/Valses_nobles_et_sentimentales_(Ravel%2C_Maurice))

<sup>23</sup> Исто, 43.

романтичарски валцер са задржаним карактеристичним пулсом, у дорском модусу *in d*. Она бива прекинута поновним враћањем материјала са почетка овог валцера и увођењем новог мотива, да би се пред крај овог дела музичког тока валцера јавио крај мелодије започете у дорском модусу.<sup>24</sup> Занимљиво је запазити и агогичке ознаке у партитури попут *ritenuto*, односно *rallentando*, као и назнаке у партитурном запису код прве мелодије *doux et expressif* (нежно и експресивно), док код новог мотива стоји назнака *un peu plus lent et rubato* (спорије и рубато). Тијана Поповић Млађеновић за други валцер сматра да „у њему снови оживљавају удаљене успомене, неке аспекте плеса који су у историји изгубљени. У основи, он представља покушај да се задржи/заустави време, или прецизније, да се свом снагом одупре времену ритенутом и рубатом, тихо и мистериозно”.<sup>25</sup>

Трећи валцер, бржег темпа – *Modèrè (Moderato)*, и једноставније фактуре, надовезује се на други валцер својим модалним призвучком. Написан у дорском модусу *in E*, овај валцер доноси мелодију кратког даха и шаљивог карактера која својим карактеристикама у потпуности опонира мелодији другог валцера. Даље, до нарушавања „бечког валцера”, долази и померањем ритма, па се тако у прва четири такта мелодије јасно чује трочетвртински пулс, док у друга четири такта, променом артикулационих ознака, мелодија одаје утисак двочетвртинског такта.<sup>26</sup> Други део валцера доноси развијенију мелодију, задржава модалну основу и враћа пулс трочетвртинског такта. Међутим, у развоју ове мелодије, поново долази до нарушавања метричке пулсације на исти начин како је то учињено у првом делу валцера. Прелаз ка репризи првог дела валцера доноси хармонско заостравање сукцесивном појавом доминантних септакорада који се (условно речено) резрешавају у полуумањени септакорд. Ипак, повратком првог дела валцера поново долази до успостављања дорске лествице. Агогичке ознаке се управо јављају у поменутом прелазу, у моментима када хармонски језик постаје тоналан и дисонантан.

---

<sup>24</sup> В. Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, валцер бр. 2, т. 9–16 и 63–66. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>25</sup> Tijana Popović Mladenović, The longing for lost time and utopian space of musicaly fantastic, u: Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladenović i Mirjana Veselinović-Hofman (ur.), *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*, Belgrade, FMU, 2012, 41.

<sup>26</sup> В. Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, валцер бр. 3, т. 1–9. Партитура је доступна на истом линку.

Одмах на почетку четвртог валцера изложен је двотактни мелодијско-ритмички мотив на чијим интервалским трансформацијама је заснован целокупан музички ток валцера. Бржег темпа у односу на претходни, *Assez animè (Allegretto)*, овај валцер у потпуности контрастира својим претходним хармонским језиком који обилује дисонантним акордима и честим модулацијама. На њега се директно надовезује пети валцер, нешто споријег темпа, *Presque lent (Quasi lento)*. Овај валцер, узимајући у обзир начине рада са музичким материјалом, евоцира Шопенова истоимена дела, док се одклон од романтичарске традиције постиже хармонским језиком и применом секундних сазвучја.<sup>27</sup>

Као што се може уочити на основу примера, и у овом валцеру, поред ознаке темпа, композитор даје додатну напомену о начину његовог извођења – *dans un sentiment intime (интимно)*. Ритам и конструкција двотактног мотива који се јавља у два наврата у музичком току, асоцира на мелодијску деоницу коју Шопен употребљава у *Валцеру* оп. 42 у Ас-дуру.<sup>28</sup> Може се рећи да појава овог мотива антиципира средњи део седмог валцера, који је на њему заснован.

Шести, уједно и најбржи, валцер из овог циклуса са ознаком *Vif (Allegro)* доноси карактерни и фактурни контраст. Мелодија је кратког даха и узлазног покрета, чиме у потпуности контрастира петом валцеру. Поступак повезивања ова два валцера сличан је повезивању другог и трећег – мелодија дугог даха и акордске фактуре замењена је кратким мотивом на основу кога се даље гради музички ток. У шестом валцеру (као и у трећем), долази до померања акцента захваљујући вештој употреби артикулације – стакатом на трећој доби такта. Међутим, пулс трочетвртинског такта сачуван је у карактеристичном покрету леве руке.<sup>29</sup>

Седми валцер, иако је написан у нешто споријем темпу у односу на шести, својим димензијама, мотивским и хармонском развојем представља кулминацију циклуса. На самом почетку јавља се увод заснован на прекомерним акордима тоничне и доминантне

---

<sup>27</sup> В. Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, валцер бр. 5, т. 1–4. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>28</sup> Упор. Шопен, *Валцер оп. 42*, т. 13–14. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Waltz\\_in\\_A-flat\\_major%2C\\_Op.42\\_\(Chopin%2C\\_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](https://imslp.org/wiki/Waltz_in_A-flat_major%2C_Op.42_(Chopin%2C_Fr%C3%A9d%C3%A9ric))

В. Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, валцер бр. 5, т. 19–20. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>29</sup> В. Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, валцер бр. 6, т. 1–10. Партитура је доступна на истом линку.

функције.<sup>30</sup> Јанкелевич за овај део музичког тока наводи да је деоница леве руке писана у маниру капричо валцера<sup>31</sup> Габриела Фореа (Gabriel Fauré), док хармонске структуре и прозрачност звука овог сегмента музичког тока асоцирају на Дебисија.<sup>32</sup> Након увода, следи први део валцера за који је карактеристичан мелодијски мотив од два такта помоћу ког се гради мелодијска линија, док је хармонија овог дела заснована на употреби претежно прекомерних акорада. Главна карактеристика овог мотива је пунктиран ритам заваљујући коме добијамо утисак одлагања/кашњења друге доби у такту. Оваквим задржавањем мелодијске линије, слично као и у другом валцеру, огледа се сећање композитора на претходно време и покушај његовог задржавања.<sup>33</sup> Радам са мотивом, Равел постиже градацију валцера, којој додатно доприносе и: убрзавање музичког тока ознаком *augmentez peu à peu (accelerando piu e piu)* чиме се мотив доводи до краћих бриљантних пасажа, промена почетне *pianissimo* динамике у *fortissimo* динамику, усложњавање хармоније употребом умањених акорада, као и акордима са додатим секундама.

Након ове кулминације, следи нагли прекид и почетак средњег дела валцера, чија је мелодија, као што је претходно наведено, већ најављена у петом валцеру циклуса. Потребно је издвојити и хармонску анализу коју је понудио сам композитор. Говорећи о неразрешеним акордима које употребљава, Равел је изјавио да је фрагмент овог дела валцера заснован на хармонији другог квинт-сектакорда која се јавља на самом почетку Бетовенове клавирске сонате оп. 31 бр. 2 без икакве припреме, док разрешење овог акорда долази накнадно.<sup>34</sup>

Као што се може уочити у овом валцеру, Равел сукобљава отмени и грациозни бечки валцер и сентиментални валцер писан у шопеновском маниру. Међутим, иако преузима одређене карактеристике оба типа валцера, он их модификује, померајући и заустављајући карактеристичан ритмички пулс валцера, односно усложњавајући хармонију сукцесивним акордима без разрешења, чиме се ствара утисак неизвесности и стрепње.

---

<sup>30</sup> В. Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, валцер бр. 7, т. 1–18. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>31</sup> *Valses-Caprices*.

<sup>32</sup> Према: Vladimir Jankélévitch, нав. дело, 42–43.

<sup>33</sup> В. Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, валцер бр. 7, т. 19–20. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>34</sup> В. Бетовен, *Соната оп. 31 бр. 2*, први став, т. 1, Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_No.17%2C\\_Op.31\\_No.2\\_\(Beethoven%2C\\_Ludwig\\_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.17%2C_Op.31_No.2_(Beethoven%2C_Ludwig_van))

Последњи валцер у циклусу је сам Равел у партитури назначио као *Épilogue* (Епилог). Насупрот *fortissimo* завршетку седмог валцера, он почиње *pianissimo* динамиком са назнаком темпа *Lent* (*Lento*). Овај контрастни принцип повезивања, Равел је применио и у прва два валцера. Реминисценцијом мотива свих претходних валцера, епилог/осми валцер има функцију обједињења свите. Тако се у валцеру, поред мотива осмог валцера, јављају мотиви свих претходних валцера (в. табелу 1). Равел ове мотиве сажима и тиме скраћује њихово музичко време, али сви мотиви задржавају њихов првобитни карактер. Последња у низу реминисценција јесте дорска мелодија другог валцера која се јавља на самом крају осмог валцера, завршавајући овај циклус управо у поменутом модусу.<sup>35</sup>

Табела 1: Редослед реминисценција мотива у осмом валцеру

VI	IV	I	VI	VII	VI	III	IV	I	II
25–28	41–42	43–44	50	51–52	52–54	55–56	59–60	60–61	67–71

На основу анализе валцера, циклус се може поделити на три дела. Први део би обухватао прва три валцера – први, који има улогу фанфарног увода, и други и трећи валцер чија је основа модална хармонија. Може се уочити и *дисање* валцера по смени темпа *Modèrè – Assez lent – Modèrè*. Други део чинили би четврти, пети и шести валцер у којима је уочљива слична расподела темпа (*Assez animè – Presque lent – Vif*). Четврти валцер је бржи у односу на први, чиме се други блок валцера издиже за степен више у односу на први. Даље, ови валцери су писани у оквирима позноромантичарског, проширеног тоналитета, који је у тренуцима кулминације доведен на саму границу тоналности, а динамички опсег ових валцера креће се од *pianissimo* до *mezzo forte*. Последња два валцера чине последњи део циклуса – седми, који представља кулминацију и осми, који представља заокружење свите. У седмом валцеру долази до коначног сукоба два различита карактера валцера, док у епилогу долази до њиховог помирења.

\* \* \*

<sup>35</sup> В. Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, валцер бр. 8, т. 25–77. Партитура је доступна на истом линку.

*Отмени и сентиментални валцери* јесу дело у коме се Равел на себи својствен начин обраћа претходним временима. Они су један вид *опкладе* са самим собом, једна врста изазова који компоновање овог дела поставља, а који композитор успешно превазилази. Из анализе можемо закључити да, иако пише свиту на основу једног плеса, сменом валцера различитих карактера и темпа, Равел постиже динамичност и разноврсност музичког тока. Даље, у валцерима, он не само да сублимира утицаје најстакнутијих композитора валцера у XIX веку, већ их уноси у његов, сасвим специфичан музички језик и приступ интерпретацији овог плеса. Истовремено, прихваћени елементи које је унео у своје валцере, бивају измењени и прилагођени карактеру, звучању, као и хармонској и мелодијској концепцији плеса. Цитати/референце на Бетовена и хармонију коју је он примењивао, односно Шопена и његов принцип изградње мелодијског тока могу да се издвоје као битни елементи који упућују на присуство елемената неокласицизма у овом делу.

У оркестарској верзији овог дела Равел одлази корак даље у нарушавању начела валцера, да би у кореографској поеми *Валцер* константним трансформацијама материјала и његовим изобличавањем дошао до потпуне карактерне промене валцера. Самим тим, композитор овим поступком даје два потпуно различита погледа на валцер – поглед уназад – где се валцер карактерно мења, али су његове контуре и принципи присутни, и поглед унапред, у ком је валцер доведен до крајњих граница непрепознатљивости. *Валцер* је дело у коме композитор прелази границу до које долази у *Отменим и сентименталним валцерима* и излази из основних начела овог плеса. Равел, у ова три дела, која су по композиционом приступу потпуно различита, даје нови поглед на плес који потиче из отмених бечких дворана, и својим приступом омогућава му да настави своје постојање и у делима генерације композитора који следе.

## ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Fuller, David, Suite, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 24, (ed. Stanly Sadie), London, Macmillan Publishers, 2001, 665–684.
- Hatten, Robert, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- Jankelevitch, Vladimir, *Ravel*, Westport, Greenwood Press, 1976.
- Kamisky, Peter, *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2011.
- Kelly, Barbara, Ravel, (Joseph) Maurice, y: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20, (ed. Stanly Sadie), London, Macmillan Publishers, 2001, 864–878.
- Lamb, Andrew, Waltz, y: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 27, (ed. Stanly Sadie), London, Macmillan Publishers, 2001, 72–78.
- Лазаревић, Милица, „Равелова музичка игра „обмане“: *Concerto pour la main gauche*, y: Ивана Перковић (ур.), *Музиколошке перспективе 2. Музиколошке студије – Зборник Студентских радова*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012, 350–365.
- Mawer, Deborah, *Ravel studies*, New York, Cambridge University Press, 2010.
- Mawer, Debora, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2006.
- Orenstein, Abie, *A Ravel reader – Correspondence, Articles, Interviews*, New York, Dover publications, 2003.
- Orenstein, Arbie, Maurice Ravel’s creative process, *The Musical Quarterly*, 1967, 53/4, 467–481.
- Orenstein, Arbie, *Ravel: Man and Musician*, New York, Dover Publications, 1991.
- Popović Mladenović, Tijana, The longing for lost time and utopian space of musicaly fantastic, u: Vesna Mikić, Ivana Perković, Tijana Popović Mladenović i Mirjana Veselinović-Hofman (ur.), *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*, Belgrade, FMU, 2012, 29–48.
- Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.
- Zank, Stephen, *Irony and Sound: The Music of Maurice Ravel*, Rochester, University of Rochester Press, 2009.



Maša Spaić

(RE)TOUR OF THE SENTIMENTAL AND ELEGANT WALTZES IN MAURICE  
RAVEL'S OPUS

**ABSTRACT:** The *charm of the impossible* (*tour de force*) and the *mastery of a won bet* (*faire une gaguere*) are indispensable concepts for anyone who deals with the creative poetics of Maurice Ravel. Many referred to his aesthetic as the aesthetic of challenges, precisely because of his aspiration to create something original and exceptional that no one had created before him. Namely, while composing his works, Ravel would set himself very complicated, at first glance unsolvable challenges. This was his way of making a bet with himself which he would always win by the end of the piece. An important place in Ravel's creative work is occupied by the waltz, which he addressed on several occasions during his career. A particularly interesting example is the composition *Elegant and sentimental waltzes*, which represents the challenge of composing a suite of eight movements based on only one dance – the waltz. In this paper, we will consider the question of why Ravel chose the waltz as the basis of the entire suite cycle, from a musicological point of view. Through an analytical insight into the selected composition, an effort was made to show how Ravel interpreted this dance in a very specific way.

**KEYWORDS:** Maurice Ravel, waltz, suite, *the charm of the impossible*, *the mastery of a won bet*, *Elegant and sentimental waltzes*.

ЉУБАВ И/ИЛИ КЛЕПТОМАНИЈА – ПАРАФРАЗА У ОПУСУ ИГОРА  
СТРАВИНСКОГ<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Емиграција Стравинског из Русије (још од почетка друге деценије XX века) време је композиторовог препознавања и прихватања великих дела европске музике. То присвајање историје, односно, одавање почаста историји, Стравински је луцидно тумачио као „редак случај клептоманије”. Предмет истраживања у овом раду су два балета која поседују позајмљени музички материјал: *Пулчинела*, дело које се узима за почетак такозване „неокласичне” фазе Стравинског, као и *Вилин пољубац*. Једно од кључних питања које се у овом тексту поставља је какав однос Стравински успоставља са музичком традицијом, односно на које начине он интерпретира стваралаштво Перголезија и Чајковског, полазећи са становишта да је Стравинскијев однос према традицији био „узрок” авангардног ефекта „шока” који су производила његова дела. Аналитички оквир истраживања темељен је на симултаном уодношавњу критеријума који Леонард Мејер успоставља за начине реинтерпретације постојећег материјала из прошлости, и идеје о „парадигми” Мирјане Веселиновић-Хофман. Без обзира на врсту интервенције коју је аутор учинио на позајмљеном материјалу из прошлости, композитор ту праксу поставља као једину могућу рестаурацију објекта, који посматра са дистанце, али у који истовремено уноси сопствену експресивност.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Игор Стравински, неокласицизам, авангардни ефекат „шока”, *Пулчинела*, *Вилин пољубац*, парафраза, традиција, рестаурација.

### Музика из прошлости

Ако бисмо покушали да опишемо богат и веома разноврстан опус Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), морали бисмо на кратко да се осврнемо и на његов укупан професионални развој на основу којег бисмо могли да закључимо да га примарно одликује авангардност.<sup>3</sup> Ово би се односило на чињеницу да је у његовом стваралаштву присутан „елемент шока”, који је производ наглих промена које су се често дешавале и од једног до другог дела, приказујући потпуно различите стране Стравинског као композитора.<sup>4</sup> Наглашавамо и специфичност Стравинскијеве авангарде, у смислу да он није припадао ниједној авангардној групи, као што ниједан шок који је произвео у свом опусу није резултат реализације одређеног манифеста.<sup>5</sup>

---

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

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 4, рађен под менторством ванр. проф. др Весне Микић, академске 2013/2014. године

<sup>3</sup> Упор. Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983, 264.

<sup>4</sup> Исто.

<sup>5</sup> Исто, 269.

Дела такозване „неокласичне” фазе<sup>6</sup> – отпочете „шоком” који је изазвао балет *Пулчинела* (*Pulcinella*, 1920) о којем ће бити више речи касније – настајала између 1920. и 1951. године, обележена су емиграцијом Стравинског из Русије (још од почетка друге деценије XX века, од његовог одласка у Швајцарску). Чини се као да је емиграција „избрисала” Русију из композиторовог живота; тако је Русија за Стравинског постала (тек) историјски музички пејзаж, док су „земљаци” Стравинског постали композитори који насељавају тај пејзаж.<sup>7</sup> Такође, у питању је и време његовог препознавања и прихватања великих дела европске музике, што чини битну одлику личног стила Игора Стравинског.<sup>8</sup> То присвајање историје, односно, одавање почести историји, композитор је тумачио као „редак случај клептоманије”.<sup>9</sup>

Поставља се питање: на које се све начине један аутор може позивати на прошлост? Леонард Мејер (Leonard Mayer) наводи четири начина:

- *парафраза* – коришћење основних формативних елемената (одсека, сегмената) постојећег дела у новом делу, чији су дух и значење савремени;
- *цитат* – постојећи материјал, најчешће фрагмент, али некада и цео одсек, па и дело у целини, цитира се, копира, или се идентично, или готово идентично репродукује;
- *симулација* – не подразумева употребу постојећих материјала. У питању је коришћење истакнутих одлика претходних стилова (мелодијско ритмички идиом, хармонски обрасци и начини организације формалне структуре). Тако, стари стил постаје средство за дефинисање и тумачење актуелних околности, уметничких проблема и естетичких ставова;
- *моделовање* – под овом методом подразумева се праћење основне структуре и процеса специфичног дела, док се истовремено, при настајању новог дела модификују његов садржај и значење у односу на старо дело. Моделовање, тако, значи да уметничка средства морају бити таква да се могу направити аналогije

---

<sup>6</sup> Опширније о проблему периодизације стваралаштва Игора Стравинског у: Mirjana Veselinović, нав. дело, 269–273.

<sup>7</sup> Упор. Marta M. Hyde, “Stravinsky's neoclassicism”, у: Jonatan Cross (Ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 116.

<sup>8</sup> Исто.

<sup>9</sup> Исто.

између елемената и процеса у старом и новом делу, иако су у новом радикално трансформисана.<sup>10</sup>

Разматрајући исти проблем, Мирјана Веселиновић-Хофман уводи термин *парадигма*, који у музици представља пример за углед, а начини на које се парадигма може користити у једном делу именовани су као *узорак (мустра)*, *модел* и *узор*.<sup>11</sup> Тако је *узорак* дефинисан као „(...)одређени материјал који репрезентује контекст из кога је узет, и то по његовим најтипичнијим својствима, по ономе што га карактерише”,<sup>12</sup> односно, у питању је део једне композиције који се уноси у другу композицију и постаје њен градивни елемент.<sup>13</sup> *Модел* представља цитат на коме композитор врши одређене композиционо техничке процесе како би начинио нови контекст.<sup>14</sup> *Узор* је „(...)модел са којим се не ради као са конкретним материјалом, али се уочавају неке његове законитости (нпр. структуре, фактуре, боје, итд.) које се користе, или чак оспоравају, у оквиру композиторовог индивидуалног исказа”.<sup>15</sup> Имајући у виду ове дефиниције, можемо да уочимо извесне сличности које се јављају у дефиницијама узорка и цитата, модела и парафразе и, узора и симулације. Иако је поступак симулације на неки начин најсвојственији Стравинском,<sup>16</sup> у даљем тексту ће бити речи о делима која поседују позајмљени музички материјал, па су претежно ослоњена на друге наведене типове поступака.

Дело које се узима за почетак такозване „неокласичне” фазе Стравинског јесте, као што је већ наведено, балет *Пулчинела*, настао 1920. године. У питању је балет рађен према музици Ђованија Батисте Перголезија (Giovanni Battista Pergolesi, 1710–1736), као и других аутора прве половине XVIII века.<sup>17</sup> Имајући у виду дела Стравинског

---

<sup>10</sup> Упор. Leonard B. Meyer, *Music the Arts and Ideas, Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967, 195–207. Проширујући дефиницију парафразе, Мејер додаје да се она мора разликовати од *транскрипције* и *аранжмана*. Тако, при изради транскрипције, користе се другачија средства од оних која су потребна за њено извођење у оригиналној верзији дела, али тако да се дело у новој верзији представи што је „тачније” могуће, односно што верније оригиналу. Аранжман подразумева одређена додавања или одузимања сегмената или пак, преуређивање редоследа сегмената у неком делу. Но, дешава се да се транскрипција и аранжман могу јако тешко разликовати од парафразе.

<sup>11</sup> Упор. Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997, 21.

<sup>12</sup> Исто, 22.

<sup>13</sup> Упор. исто. Даље у тексту Мирјане Веселиновић Хофман, музички узорак се пореди (и поистовећује) са термином *цитат*, према терминологији Зофије Лисе (Zofia Lissa).

<sup>14</sup> Исто, 25.

<sup>15</sup> Исто, 27.

<sup>16</sup> Упор. Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 81.

<sup>17</sup> У питању су трио сонате, концерти, вокално инструменталне нумере и свите за чембало Гала (Domenico Gallo), Васенера (Unico Wilhelm von Wassenaer), Келерија (Fortunato Chelleri), Паризотија

настала пре овог балета, првенствено у односу на реакцију (музичке) јавности, обраћање прошлости какво је начињено у *Пулчинели* може се сматрати још једним шоком који је Стравински приредио публици током своје каријере. Узимајући даље у обзир поменуте третмане „реинтерпретације” постојећег материјала из прошлости, то јест начине присвајања прошлости у одређеном опусу, према дефиницијама које нам је дао Мејер, у овом балету реч је о *парафрази* (односно третману музичке парадигме на начин *модела*, према Мирјани Веселиновић-Хофман). Још једно дело у којем су уочљиви идентични композициони поступци (пре свега мислимо на позајмљивање туђег материјала) јесте и балет *Вилин пољубац* (*Le baiser de la fée*) из 1928. године, у којем су коришћени мотиви и теме из различитих клавирских дела и соло песама Петра Илича Чајковског (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893), а насталог у част овог композитора поводом обележавања тридесет пет година од његове смрти.<sup>18</sup>

Поставља се питање: у којој мери ова два балета Стравинског одговарају дефиницији поступка парафразе? Одговор на њега би се могао наћи у испитивању односа између „оригинала” – Перголезија и других, односно Чајковског – и „копија” које је начинио Стравински. Најзад, уколико се оба дела могу класификовати као парафразе, постоје ли сличности у начинима на које су настале? Односно, да ли је парафраза увек изведена истим средствима, ако не, на које се све начине појављује? На крају, да ли се сви ти начини појављивања могу исто именовати?

Објашњавајући поменути „неокласични” период стваралаштва Стравинског, Марта Хајд (Marta M. Hyde), поставља наведена два балета у групу дела коју назива *реверентна имитација*.<sup>19</sup> Као једну од карактеристика овакве имитације, наводи „не само позајмљивање стила, већ и саме музике”.<sup>20</sup> Термин реверентна имитација је проблематичан (иако у одређеној мери постоји подударност са дефиницијама *парафразе* и *модела*), јер само значење речи *реверанс* би се, у овом случају, интерпретирало као указивање поштовања. Термин опстаје у тумачењу балета *Вилин*

---

(Alessandro Parisotti) и Монце (Carlo Ignazio Monza). У време када је Стравински добио те рукописе, сви су били приписани Перголезију.

<sup>18</sup> Претпоставља се да је обележено тридесет пет година смрти Чајковског због тога што на крају Првог светског рата, 1918. године, није било повољних услова да се обележи двадесетпетогодишњица.

<sup>19</sup> Ауторка та дела дели у четири групе, према начину реферирања на прошлост (називајући то имитацијом), разликујући еклектичну, реверентну, хеуристичку и дијалектичку имитацију. Према: Marta M. Hyde, нав. дело, 102–122.

<sup>20</sup> Исто, 110.

пољубац, јер је ту заиста реч о указивању поштовања Чајковском, али, није јасно у којој мери је Стравински желео да укаже поштовање Перголезију у *Пулчинели*.

**„Ви цените, али ја волим”<sup>21</sup>**

„*Пулчинела* је једино ‘његово’ дело које ми се допада”, рекао је Стравински коментаришући Перголезијеву музику.<sup>22</sup> Идеја за настанак балета потекла је од Сергеја Дјагиљева (Сергей Павлович Дягилев, 1872–1929). Предложио је Стравинском да оркестрира одломке Перголезијеве музике (тада није било познато да су Перголезију приписани и рукописи других аутора), како би од њих начинио музику за балет. Стравински је, како и сам наводи, почео да компонује на папиру рукописа који је добио од Дјагиљева и то тако као да је преправљао сопствено дело.<sup>23</sup> Пикасо (Pablo Picasso, 1881–1973) је прихватио понуду Дјагиљева за рад на сценографији, из истог разлога из којег је и Стравински прихватио да пише музику – из забаве.<sup>24</sup>

Балет је настао као резултат сарадње Дјагиљева, Стравинског и Леонида Масена (Леонид Фёдорович Мясин, 1896–1979). Дјагиљев је у Риму пронашао збирку прича о *Пулчинели*, а затим је заједно са Стравинским одабрао неколико епизода, да би заједно са Масеном начинили причу (односно либрето) балета и уредили редослед нумера у њему.<sup>25</sup> У балету постоји и „несклад” између радње и садржаја певаних нумера. Ово дело је више, како га Стравински назива *играна радња* (*action dansante*), него балет.<sup>26</sup>

Стравински је и сам рекао да у најбољем случају може да понови Перголезија на сопствени начин.<sup>27</sup> У складу са тим су и интервенције које је начинио у постојећем нотном тексту. Због количине доступног материјала, моћи ћемо да се осврнемо на прве две нумере балета. Увертира је начињена према првом ставу *Трио сонате 1* Доменика Гала. Композитор је у једноставну фактуру ранокласичарске трио сонате почео да додаје тонове, донекле занемарујући деоницу друге мелодијске линије, тако стварајући четворозвучне, па и петозвучне вертикале. На појединим местима унео је и метричке

---

<sup>21</sup> Daniel Albright (Ed.), *Modernism in Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2004, 285.

<sup>22</sup> Igor Stravinsky and Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, New York, Doubleday, 1959, 85.

<sup>23</sup> Упор. Daniel Albright (Ed.), нав. дело, 284.

<sup>24</sup> Исто, 285.

<sup>25</sup> Исто, 284.

<sup>26</sup> Либрето не долази из истог извора као стихови у певаним нумерама – певачи (сопран, тенор и бас) се не могу идентификовати са ликовима на сцени; они певају песме (серенаде, дуете, терцете) као интерполиране нумере. У: исто.

<sup>27</sup> Исто, 285.

промене, које су пропраћене и понављањем мотива који се на датом месту у партитури налази.<sup>28</sup> Затим, између краћих метро-ритмичких целина, то јест двотакта, „убацује” неки који се јавио раније<sup>29</sup> Понегде је „изостављен” генерал бас, односно, пребачен је у виши регистар. Затим, истичући „шав” између два одсека, оном који се завршава додаје још једну добу понављајући фигуру, без промене метра, док наредни одсек почиње „на време”, чиме се добија ефекат усецања одсека.<sup>30</sup> Уз све измене у нотном тексту, Стравински ову креацију „пребацује” у концертантно третираном оркестру, што се може видети и у запису. Издвајајући петоро солиста у виду концертина (две виолине, виолу, виолончело и контрабас), у увертиру (спорадично и цео балет) уноси звук концерта греса.<sup>31</sup>

Идентичне измене врши и на Полидоровој серенади из Перголезијеве опере *Фламино* (*Il Flaminio*, 1735) коју поставља на место прве нумере у балету, с тим што је она претрпела веће скраћење у односу на Галов први став *Трио сонате*. Такође, нумера задржава назив који је имала у опери (*Serenata*), али она овде престаје да буде само статична оперска нумера, већ постаје певани карактерни комад који се одвија као позадина главне драмске радње. Оркестрација нумере је начињена тако да евоцира пасторални звук. Тему прво износи обоа, док су у пратњи гудачки инструменти у флажолетима. Карактеристичне су и *jété* фигуре свирани прво као флажолети у деоници виолончела, а затим *sul tasto* у деоници првих и других виолина.<sup>32</sup> Ове фигуре се појављују у ревидираној верзији балета из 1965. године. Једном приликом, ова ревидирана оркестрација је оцењена на следећи начин: „(...)фактура је лоша и таква и остаје, како се првих неколико тридесетдвојки једва чује, уколико имате среће, док се остатак утапа у тиху буку која подржава тенорску мелодију налик сичилијани”.<sup>33</sup> Нешто касније, у нумери се, поред флажолета, као и *flautando* технике у гудачким инструментима појављује и коришћење аликуота у деоници прве флауте. Другим речима, потенцира се прозачни звук лабијалних свирала, карактеристичан за пасторално окружење. Чини се да је Стравински у укупном звучању ове нумере желео

---

<sup>28</sup> В. Доменико Гало, Трио соната бр. 1, први став *Moderato*, т. 8–11, у партитури: Domenico Gallo, *12 Trio Sonatas: Trio Sonata № 1* London, R. Bremner publication, 1780.

<sup>29</sup> В. Доменико Гало, Трио соната бр. 1, први став *Moderato*, т. 12–16, у партитури: исто.

<sup>30</sup> В. Доменико Гало, Трио соната бр. 1, први став *Moderato*, т. 25–32, у партитури: исто.

<sup>31</sup> В. Игор Стравински, *Пулчинела*, увертира *Allegro moderato*, т. 1–5, у партитури: Igor Stravinsky, *Pulcinella*, New York, Boosey Et Hawkes, 1966.

<sup>32</sup> В. Игор Стравински, *Пулчинела*, серенада *Larghetto*, т. 1–4, у партитури: исто.

<sup>33</sup> Hans Keller, An Instrumental Problem in *Pulcinella*, in: *Tempo*, 1973, 105, 23, <http://www.jstor.org/stable/942979>, приступљено 01.11.2013. у 08:05.

да на неки начин „пренагласи” пасторално окружење, ако поменути „тиху буку” разумемо као позадину пасторалног окружења (шум ветра, птице, инсекти, блејање оваца?).

Радећи на музици за *Пулчинелу*, Стравински се, према речима Кристофера Батлера (Christopher Butler) понаша попут детета које је одушевљено књигом са гравирама из XVIII века, али не довољно савесно, па тако почиње да на ликовима у њој „доцртава црвене носеве, браде и бркове”.<sup>34</sup> Односно, он користи обиље материјала што му допушта да „...на различите начине ‘сецка и лепи’ различите одсеке”.<sup>35</sup> Ако узмемо у обзир и оркестрацију постојећег нотног текста, можемо да додамо и то да он својим „доцртавањем”, односно „сецкањем и лепљењем” чини оквир за оно што ће постати његова музика за балет. Тако, Стравински од постојеће музике прави потпуно ново дело, те се позајмљени материјал третира на начин парафразе, односно модела.

### **Петар Чајковски – рад са „матрицом” за одрастање**

Једна од личности којој се Стравински дивио од најранијег детињства био је Петар Чајковски. Познато је да се још као врло млад упознао са његовим (касим) балетима. У питању су *Успавана Лепотица (Спящая красавица)* и *Крцко орашчић (Щелкунчик)* изведени у Санкт Петербургу 1890, односно 1892. године.<sup>36</sup> Такође, наводи се да је у кући породице Стравински постојала и потписана фотографија Чајковског, коју је он посветио оцу Игору Стравинског, Фјодору Стравинском (Фёдор Игнатьевич Стравинский, 1843–1902) поводом учествовања у његовој опери *Чаробница*.<sup>37</sup> Из овога можемо да закључимо да је музика Чајковског на неки начин била „матрица” на којој је Стравински одрастао.

Балет *Вилин пољубац* наручила је Ида Рубинштајн (Ида Львовна Рубинштейн, 1883–1960) за пројекат који је организовала поводом обележавања тридесет пет година смрти Чајковског, у новембру 1928. године.<sup>38</sup> Стравински је као предложак за либрето изабрао бајку Ханса Кристијана Андерсена (Hans Christian Andersen) *Снежна краљица*,

---

<sup>34</sup> Christopher Butler, Stravinsky as a modernist, in Jonatan Cross (Ed.), *Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, 28.

<sup>35</sup> Vesna Mikić, нав. дело, 83.

<sup>36</sup> Упор. Lawrence Morton, Stravinsky and Tchaikovsky: Le baiser de la fée, in: Paul Henry Lang (Ed.), *Stravinsky, a new appraisal of his work*, New York, W. W. Norton & Company, 1963, 47.

<sup>37</sup> Исто.

<sup>38</sup> Исто, 47–48.



а потом је употребио тематски материјал Чајковског, или је компоновао на његов начин. Циљ му је био да произведе „целокупни дух” његових најзначајнијих балета.<sup>39</sup>

Стравински у овом балету бешавно уклапа позајмљени материјал Чајковског са сопственим, компонованим материјалом. Компоновани материјал овде служи да би се евоцирао звук старог композитора, односно, верно и уз велико поштовање оличавао његов стил.<sup>40</sup> На неки начин, Стравински као да имитира и добре и лоше стране стила Чајковског.<sup>41</sup>

У *Вилином пољуци*, Стравински је одабрао образац руског целовечерњег симфонизираниог балета какав се јавља код Чајковског. То се најбоље уочава у првој од четири слике (*Успаванка у олуји*), која је заснована на две „интонационе сфере” – сфери напуштеног дечака (сирочета), датој у еф-молу, односно А-дуру и тонално нестабилну сферу виле, која конституише одсеке у слици. Формално, слика се састоји из смене ова два одсека (структура би се могла означити као АВ АВ). Током целе слике, постоји право симфонијско прожимање ових сфера. Другу слику (*Сеоски празник*) карактерише јак играчки импулс као фон за неколико одсека који се нижу рондолико. Могло би се сасвим условно рећи да симфонизација у другој слици „опада” и да се драматургија друге слике донекле базира на наизменичном низању карактера. Трећа слика (*Код млина*) би се могла, опет, условно назвати дивертисманом, како је заснована на низању нумера (дводелни увод, дует, варијација, кода и сцена). Последња нумера као да се надовезује на први део увода ове слике и садржи слабе реминисценције на почетни материјал из прве слике. Тако је припремљена четврта слика (*Епилог. Успаванка ван времена и простора*), која се може сматрати репризом, како тематском, тако и тоналном. Заснована је на почетном материјалу (теми дечака, сада младића), постављена је у почетни еф-мол и према садржају балета, може се тумачити као апотеоза, завршавајући у Ас-дуру, са нетранспонованом почетном темом у аугментацији.

Овако тумачена драматургија форме могла би се донекле поистоветити са драматургијом балета *Успавана лепотица* Петра Чајковског, где је, у прологу и првом чину присутан принцип симфонизације, који је повезан и са радњом балета. Другим

---

<sup>39</sup> Исто, 48. У истом тексту аутор наводи укупно четрнаест мелодија Чајковског које је Стравински користио у балету.

<sup>40</sup> Marta M. Hyde, нав. дело, 111.

<sup>41</sup> Исто.

речима, симфонизација се одвија у складу са динамиком приче, што је најизраженије у сукобу добре и зле виле у прологу.<sup>42</sup> У другом чину долази до „опадања” принципа симфонизације заједно са „застојима” у причи, што се, на пример, односи на музичко портретисање Ауроре.<sup>43</sup> У финалном, трећем чину, у којем се одвија свадба Ауроре и принца Дезиреа, симфонизације готово да нема, то јест, трећи чин се састоји од низа карактерних игара са апотеозом на крају.<sup>44</sup>

Код Стравинског је „пад” симфонизације на неки начин мање осетан јер нема „застоја” у причи. Тако, упркос изразитој нумеричкој структури треће слике коју уоквирују дводелне структуре (АВ-ВА), између којих се налазе дует, адађо, варијација и кода, прича ипак не стаје. Дует из ове балетске свите је, према речима Стравинског, требало да буде његова „имитација чувене варијације из *Успаване лепотице*”.<sup>45</sup>

Погледаћемо како је третиран позајмљени материјал у првој и четвртој слици.<sup>46</sup> Прва слика је заснована, како је раније поменуто, на два материјала. Први, који се везује за напуштеног дечака (касније младића), позајмљен је из соло песме *Успаванка у олуји* опус 54 број 10<sup>47</sup> (*Колыбельная песнь в бурю*) Чајковског (видети пример б).<sup>48</sup> У уводу слике, који се састоји из три цезурама омеђена одсека, коришћен је иницијални мотив песме (такође у еф-молу, тоналитету прве слике), постављен у дијалог између високих гудачких и дрвених дувачких инструмената. Други одсек (партитурни број 2) начињен је од теме у обои, која наликује другом ставу *Пете* симфоније<sup>49</sup> Чајковског.<sup>50</sup> У трећем одсеку (партитурни број 3), Стравински се враћа на рад са почетним материјалом, овај пут у дијалогу између тромбона и кларинета. Од

---

<sup>42</sup> Соња Маринковић, Предавања са курса *Романтизам 6 (Музика „националних школа“ у другој половини XIX века)*, одржаног у летњем семестру школске 2012/2013. године на Факултету музичке уметности у Београду.

<sup>43</sup> Исто.

<sup>44</sup> Исто. У погледу драматургије дела, условно се успоставља и паралела са ранијим балетом Стравинског, а у питању је *Петрушка (Pérouchka, 1911)*. Док су у *Петрушки* две спољне слике од четири намењене наступу великог броја људи, а две унутрашње резервисане за Петрушку, Балерину и Арапина, у *Вилином пољупцу* постоји „обрнути” принцип. У спољним сликама радња је усмерена на дечака и вилу, док се у унутрашњим сликама појављују и други ликови, па и масовна сцена.

<sup>45</sup> Lawrence Morton, нав. дело, 56. На истом месту, аутор напомиње да, упркос жељи Стравинског да имитира нумеру из *Успаване лепотице*, у слици не постоји материјал преузет из тог балета.

<sup>46</sup> Детаљнији преглед друге и треће слике доступан је у: Vesna Mikić, *Igor Stravinski: neoklasicizam – simulacija – komunikacija*, rukopis diplomskog rada rađenog pod mentorstvom dr Mirjane Veselinović-Hofman, odbranjenog na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 1991.

<sup>47</sup> В. Петар Ильич Чајковски, *Успаванка у олуји*, оп. 54 бр. 10, *Moderato*, т. 1–10, у партитури: Пётр Ильич Чайковский, *Шестнадцать песен для детей*, ор. 54, *Колыбельная в бурю*, 10, Москва: МузГиз, 1940.

<sup>48</sup> Упор. Lawrence Morton, нав. дело, 49

<sup>49</sup> В. Lawrence Morton, нав. дело, 55.

<sup>50</sup> Исто, 55.

партитурног броја 4 почиње први део слике. У њему је готово у целини изложена мелодијска линија поменуте песме Чајковског.<sup>51</sup> „Сечења” која је композитор извршио односе се на понављање музичких фраза које могу деловати сувишно услед недостатка текста. Тему излаже флаута а повремено је преузима кларинет. Потом, низ умањених септакорада разложених у деоницама гудачких инструмената припрема наступ другог одсека. Материјал другог дела је готово у потпуности Стравинскијев. Мада, у њему постоји једна тема која је преузета из клавирског интерлудијума песме *Зимско вече*, опус 54, број 7.<sup>52</sup> Тема није цитирана већ се карактеристичним интервалским покретима, па донекле и динамиком и артикулацијом реферира на њу (партитурни број 13).

Од партитурног броја 11, почиње други део, интонациона сфера виле. Материјал којим он почиње, изложен прво у обои, енглеском рогу и фаготима, а затим у гудачким инструментима, као да призива соло песму Чајковског (или бар интерлудијум песме). Интерлудијум из *Зимске вечери* је коначно „призван” након партитурног броја 13, у гудачким инструментима. Затим се јавља материјал из другог одсека првог дела (који личи на материјал из другог става *Пете симфоније*), овај пут незнатно измењен и у потпуности интегрисан у нови контекст (партитурни број 14). Ова два материјала се до краја одсека прожимају и заиста, можемо рећи да се одвија њихова права симфонизација. Након кулминације, музички ток се лагано смирује и јавља се почетна тема дечака из успаванке у олуји (партитурни број 40), као кратка реминисценција на први део. Стравински овде показује један сада већ познати материјал у потпуно другачијем светлу. Њега поново излаже флаута, али сада у А-дуру, над тремолом гудачких инструмената. Идентична оркестарска слика пратила је и други одсек првог дела. Стравински овде колажира претходно изложене елементе, можда због тога да би остварио чвршће тематско заокруживање слике. Но већ од партитурног броја 42 као да се наставља други део, чији тематски материјал наликује клавирском интерлудијуму из песме *Зимска ноћ* Чајковског. Постепено, структура овог (већ формално и хармонски нестабилног) дела се распада и музички ток се лагано улива у другу слику.

---

<sup>51</sup> В. Игор Стравински, *Вилин пољубац*, Tempo I (*Andante*), партитурни број 4–5, у партитури: Igor Stravinsky, *Le Baiser de la fée*, New York: Boosey et Hawkes, 1952.

<sup>52</sup> Lawrence Morton, нав. дело, 50–51.

Последња, четврта слика, *Епизод, успаванка ван времена и простора*, базирана је на материјалу песме *Успаванка у олуји*. Она се излаже у деоници флауте, уз тремоло гудачких инструмената. Прво се постепено конституише, фрагмент по фрагмент, из ниског регистра виолончела, па се тек онда јавља у деоници флауте, у њеном највишем регистру. Музички ток модулира из еф-мола у Ас-дур, и тема се излаже аугментирано. Материјал који се јавља у пратњи (партитурни број 222), као да евоцира скерцо *Шесте симфоније* Чајковског.<sup>53</sup> На том месту, завеса се спушта пошто вила одводи младића на место ван времена и простора.

У односу на третман позајмљеног материјала у *Пулчинели* (који је био готово преписан, односно прерађен), јасно нам је да Стравински у *Вилином пољупцу* материјале Чајковског третира попут материјала који би поникли из његове сопствене инспирације. На одређени начин, то се може односити и на *Пулчинелу* (јер Стравински каже да се понаша као да преправља сопствено дело), но свака разлика коју правимо између ова два балета (када је у питању третман постојећег материјала који се преузима) односи се на чињеницу да у *Вилином пољупцу* има, рекло би се, много више Стравинског (хармонија, оркестрација, форма, итд.), него што га има у *Пулчинели*. Док је „оживљавање” Перголезија (и осталих аутора), или можда пре његово (њихово) модернизовање и увођење у међуратни Париз настало као вид забаве, дотле *Вилин пољубац* (упркос поводу настанка и уопште, одавању почести великом мајстору), као да из даљине призива Чајковског, тек стварајући површне, али врло приметне асоцијације на његову музику. Како то наводи Лоренс Мортон (Lawrence Morton), „мане Чајковског – његове баналности и вулгарности и рутинске процедуре – су искомпоноване (енгл. composed out) из музике, а врлине Стравинског су укомповане (енгл. composed into) у њу. Стравински је свуда призивао Чајковског, али је исто тако свуда компоновао своју музику”.<sup>54</sup>

### **Традиција која живи још увек**

Питање које се у овом тренутку намеће јесте какав однос успоставља Стравински са музичком традицијом, то јест на које начине је он интерпретира, будући да је очито да је увек однос према традицији, или боље речено традицијама, био „узрок” ефекта „шока” који су производила његова дела. Важност овог питања огледа се у томе што је

---

<sup>53</sup> Исто, 51.

<sup>54</sup> Исто, 59–60.

у старијој литератури највише истицано питање шта и колико је Стравински преузео, а не како. Вратићемо се на његов исказ да он Перголезија не може да створи поново. Сам избор теме за либрето нам указује на, рекло би се, произвољан однос према прошлости. Иако балет има целовиту радњу, она је настала као одабир неколико епизода из књиге прича о Пулчинели до које је дошао преко Дјагиљева, тиме доводећи италијанску комедију дел арте на позоришну сцену међуратног Париза. Чињеница је да су сви учесници у стварању овог „пројекта” учествовали у њему из забаве, као и да је окретање појединим конвенцијама XVIII века могло изазвати шок међу тадашњом публиком. Уколико накратко занемаримо звучни резултат, можемо да говоримо о условној ревитализацији прошлости искључиво на нивоу драмског садржаја. Да је реч о неокласичарској ревитализацији на том нивоу, говори нам и податак да у балету не постоје никакве назнаке импровизаторског извођења, иако су сви типизирани ликови ту и изводе представу каква би се од њих и очекивала – лагану, једноставну, комичну представу за разоноду. Ревитализовани садржај ове представе изводе професионални играчи. То нам скреће пажњу да не само што је укинут импровизаторски карактер комедије дел арте, већ су ликови неми. Додуше, некадашњи комични дијалози се могу уочити у неким елементима кореографије, која (зависи од извођења) спонтано и неприметно прелази из плеса у пантомиму и обрнуто.

Као што се одвијају спонтани преласци из плеса у пантомиму и обрнуто, на сличан начин Стравински повезује нумере. Иако балет прати јасну нумеричку структуру, границе нумера су вешто „замагљене” кратким прелазима који су често усечени у музички ток унутар нумере, што омогућава вешто повезивање често међу собом контрастних нумера. Када је у питању статус певаних нумера, оне више не служе да би ликови исказали своја емотивна стања. Оне постају пратња главне радње, тако рећи „карактерне песме”. Разлог због кога се певане нумере уопште налазе у балету јесте искључиво то што се допадају Стравинском.

Одавање почести Чајковском, као једној од најсентименталнијих успомена Стравинског,<sup>55</sup> остварено је на могло би се рећи идентичан начин. Стравински је опет посегнуо за одређеном конвенцијом, но уместо комедије дел арте и опере са нумерама XVIII века, у питању је руски целовечерњи балет Чајковског. Велики руски мајстор XIX века је током целог балета призиван на сцену међуратног Париза, као што је то

---

<sup>55</sup> Упор. Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti...*, нав. дело, 45.

било са ликовима комедије дел арте. На Чајковског се реферира пре свега преко парафразирања његових мелодија. Он постаје још један од артефаката прошлости за којим Стравински посеже. И опет, ако се осврнемо на третман драмског садржаја (поново накратко занемарујући музички резултат), могли бисмо, сасвим условно, говорити о његовом ревитализовању. Либрето је начињен према бајци и постављен је у целовечерњи симфонизирани балет. Али, посматрајући и музички резултат, уочавамо теме Чајковског, које Стравински поставља у (нео)класични сведен израз, једноставност и непомешане оркестарске боје, лишшавајући их (теме) њихове изворне експресивности.

Свим интервенцијама које је, на позајмљеном материјалу, начинио у ова два дела, Стравински нам указује на то да изражајност прошлости не може у потпуности да се искаже, односно поново створи и остане „аутентична” у новом времену.<sup>56</sup> Односно, какав год композициони поступак Стравински користио и како год ми именовали било тај поступак, било резултат који се добија његовом употребом у коришћењу или рестаурирању одређене музичке праксе, он ту праксу поставља као једино могућу рестаурацију објекта, који посматра са дистанце, али у који истовремено уноси сопствену експресивност.<sup>57</sup> У том смислу, сличности у третману позајмљеног музичког материјала, као и његове крајње реализације у ова два балета постоје и могу се исто именовати (као парафразе).

Ако посматрамо шири контекст од којег смо и пошли, долазимо до закључка да нам артефакт прошлости (спојен са експресивношћу Стравинског) указује на то какав ће бити коначан звучни резултат. Самим тим, престаје да буде важно то шта је преузето (музички материјал, композициона техника или чак хипотетичка древна традиција), јер може бити преузето било шта, о чему сведочи и композиторов целокупни опус. То је начин на који Стравински производи шок у музичкој јавности, што је „манифест” његове специфичне авангардности.

---

<sup>56</sup> Исто, 46.

<sup>57</sup> Исто, 45–46.

## ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Albright, Daniel (Ed.), *Modernism in Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2004.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 1997.
- Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1983.
- Gallo, Domenico, *Trio sonata I (12 Trio Sonatas)*, [http://imslp.org/wiki/12\\_Trio\\_Sonatas\\_%28Gallo,\\_Domenico%29](http://imslp.org/wiki/12_Trio_Sonatas_%28Gallo,_Domenico%29), приступљено 18. 1. 2014.
- Keller, Hans, An Instrumental Problem in *Pulcinella*, in: *Tempo*, 1973, 105, 22–24, <http://www.jstor.org/stable/942979>, приступљено 01. 11. 2013.
- Маринковић, Соња, Предавања са курса *Романтизам б (Музика „националних школа” у другој половини XIX века)*, одржаног у летњем семестру школске 2012/2013. године на Факултету музичке уметности у Београду.
- Meyer, Leonard B., *Music, the Arts and Ideas, Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1967.
- Mikić, Vesna, *Igor Stravinski: neoklasicizam – simulacija – komunikacija*, rukopis diplomskog rada rađenog pod mentorstvom dr Mirjane Veselinović-Hofman, odbranjenog na Odseku za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 1991.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2009.
- Morton, Lawrence, Stravinsky and Tchaikovsky: Le baiser de la fée, in: Paul Henry Lang (Ed.), *Stravinsky, a new appraisal of his work*, W. W. Norton & Company, New York, 1963, 47–60.
- Pergolesi, Giovanni Battista, *Mentre l'erbetta (Il Flaminio)*, [http://imslp.org/wiki/Il\\_Flaminio\\_%28Pergolesi,\\_Giovanni\\_Battista%29](http://imslp.org/wiki/Il_Flaminio_%28Pergolesi,_Giovanni_Battista%29), приступљено 18. 1. 2014.
- Stravinsky, Igor and Robert Craft, *Conversations With Igor Stravinsky*, New York, Doubleday, 1959, 85.
- Stravinsky, Igor, *Pulcinella*, London, Boosey & Hawkes, 1965.
- Stravinsky, Igor, *Fairy's kiss*, London, Boosey & Hawkes, 1954.

- Cross, Jonatan, (Ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Чайковский, Пётр Ильич, *16 песен для детей*, Соч. 54, Москва, Музгиз, 1940.

Miloš Bralović

## LOVE AND/OR KLEPTOMANIA – PARAPHRASE IN THE OPUS OF IGOR STRAVINSKY

**ABSTRACT:** Stravinsky's emigration from Russia (since the beginning of the second decade of the XX century) was the time when composers recognized and accepted great works of European music. Stravinsky lucidly interpreted this appropriation of history, that is, paying homage to history, as a „rare case of kleptomania”. The subject of research in this paper are two ballets based on borrowed musical material: *Pulcinella*, a work taken as the beginning of the so-called „neoclassical” phase of Stravinsky, and *The Fairy's Kiss*. One of the key questions posed in this text is what kind of relationship Stravinsky establishes with the musical tradition, i.e. in what ways he interprets the work of Pergolesi and Tchaikovsky, starting from the point of view that Stravinsky's attitude towards tradition was the “cause” of the avant-garde effect of „shock” that his works provoked. The analytical framework of the research is based on the simultaneous comparison of the criteria that Leonard Meyer establishes for a reinterpretation of the existing material from the past, and Mirjana Veselinović-Hoffman's idea of the „paradigm”. Regardless of the type of intervention, Stravinsky made on borrowed material from the past, the composer sets this practice as the only possible restoration of the object, which he observes from the distance, but at the same time introduces in it his own expressiveness.

**KEY WORDS:** Igor Stravinsky, neoclassicism, the avant-garde effect of „shock”, *Pulcinella*, *Fairy's Kiss*, paraphrase, tradition, restoration.



УЛОГА ЖАНРОВА ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ У КОНЦЕРТУ *БУГИ*  
ВУКА КУЛЕНОВИЋА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Концерт за клавир и оркестар *Буги*, једно је у низу дела из опуса Вука Куленовића у којима аутор користи елементе популарних музичких жанрова. У концерту *Буги* Куленовић користи елементе буги-вугија и блуза полазећи са постмодернистичке позиције да су „сви жанрови овог столећа (XX века) подједнако употребљиви”. Композиционе технике пронађене у концерту *Буги* карактеристичне су за Куленовићев музички језик и поетику, као и за препознатљив музички материјал који користи у овом делу. Плесни идиом буги-вугија се трансформише кроз процесе редукције, променљивости и аутоплагијаризма. Наглашена употреба удараљки у концерту и Куленовићево називање овог концерта *Ратним бугијем*, могуће је тумачити као референцу на политичку ситуацију у бившој Југославији. Куленовићева манипулација елементима бугија може се тумачити и као субверзивна жанровска промена, јер композитор користи модел бугија као почетну капсулу из које излази „енергија која је била спас од стварности у којој се живи”.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Вук Куленовић, клавирски концерт *Буги*, буги-вуги и блуз, жанрови популарне музике, постмодернизам, редукција, варијантност и аутоплагијаризам.

### Увод

У једном од интервјуа датих након премијере свог клавирског концерта *Буги*, на питање како доводи у везу жанрове и музичке идиоме који су просторно и временски врло удаљени, Вук Куленовић (1946–2017) рекао је да су, према његовом мишљењу, „сви жанрови овог столећа (XX века) подједнако употребљиви”. Он у наставку, такође, наглашава да је све жанрове XX столећа још пре двадесет година назвао „урбаним фолком” у жељи да их одбрани од потцењивачког и надменог става тзв. „озбиљне музике”, и да, што се њега тиче, сви они имају равноправан третман.<sup>3</sup>

Дати цитат представља срж постмодернистичког размишљања нашег савременог аутора,<sup>4</sup> који је у својим делима више пута и на различите начине спајао временски и просторно удаљене жанрове. Тако се у његовом опусу могу наћи композиције инспирисане, на пример, индијском музиком писаном за инструментални

---

<sup>1</sup> Контакт: [anadj91@gmail.com](mailto:anadj91@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Национална историја музике 4, рађен под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, академске 2013/2014. године.

<sup>3</sup> Упор. Зорица Којић, *Буги* се наставља; разговор са поводом, интервју са композитором Вуком Куленовићем, *Вечерње новости*, 16.11.1992, 51.

<sup>4</sup> Вук Куленовић рођен је у Сарајеву. Након завршетка студија композиције у Љубљани, радио је као професор теоријских предмета на Факултету музичке уметности у Београду. Од 1992. године живео је и радио у Сједињеним Америчким Државама.

састав који укључује препарирани клавир – као што је *Стара индијска кантација* (1986), затим, надахнуте старом византијском музиком писаном за чембало – нпр. *Стара византијска музика* (Буколике, 1978), или старом српском црквеном музиком писаном за камерни састав – нпр. *Варијације по Кир Стефану*, за флауту, виолину, виолончело и клавир (1988). Међутим, његов опус садржи и дела која комуницирају са популарном музиком посредством класичних средстава. Последње такво дело је *Електрична симфонија* (2008), композиција из два става, писана за симфонијски оркестар са додатком озвучених електричних музичких инструмента који се могу наћи у рок бендовима (електричне гитаре, бас гитаре, синтисајзери, бубњеви...). Музички садржај ове симфоније диктиран је њеним извођачким саставом и представља спој различитих жанрова популарне музике које је композитор употребио у тесној спрези са симфонијским жанром „озбиљне музике”.<sup>5</sup> На сличан начин је замислио и *Буги*, као концерт за клавир и оркестар са јасним асоцијацијама на популарне музичке жанрове, ослањајући се, пре свега, на буги-вуги, блуз и џез.

*Буги* је написан 1992. године као поруџбина фестивала Београдске музичке свечаности, у оквиру којег је и премијерно изведен исте године. Ово дело није прва композиција у опусу Вука Куленовића у којој се аутор користи елементима жанрова популарне музике. Пре овог концерта компоновао је *Концерто гросо* (*Concerto grosso*, 1989), дело за џез удараљке, контрабас и симфонијски оркестар, док је након *Бугија* написао дела као што су *Morning Star Blues* (1992) и *Токата Буги* (*Toccata Boogie*) која су инспирисана буги атмосфером.

Композициони принципи које је Куленовић користио у *Буги концерту* садрже елементе који су карактеристични како за његов музички језик и музичку поетику, тако и за посебан музички материјал који он у овом делу користи. Зорица Премате у *Буги концерту* препознаје три композициона принципа којима се Куленовић служи, а које сматра битним за разумевање и позиционирање тог концерта у оквиру Куленовићевог опуса. У питању су принципи редукције, варијантности и аутоплагирања.<sup>6</sup>

Принцип редукције је основни принцип у овом делу. Карактерише се репетитивном употребом тематског материјала буги модела, уз варирање и при томе

---

<sup>5</sup> Према речима самог композитора, идеја за ово дело му је „синула” када је једног дана, шетајући ходницима Беркли колеџа, чуо групу студената како на електричним гитарама свирају „све могуће жанрове”.

<sup>6</sup> Упор. Зорица Премате, Блистави фетиш очајања, *Нови звук*, 1993, 2, 119.

концентрисање на појединачне музичке параметре (као што су ритам и оркестрација, на пример). Као последица овог принципа настаје мноштво сажетих мелодијских фигурација које израстају над спорим хармонским променама у музичком току. Са тим у вези је и принцип варијантности, „поступак коме се Куленовић обраћа као једином механизму за ‘производњу новог’”.<sup>7</sup>

Два наведена композициона поступка су уско везана за тематски материјал Куленовићеве композиције – за плесни идиом буги-вугија који у његовим рукама добија сасвим нову димензију управо применом ових принципа. Такође, и поступак аутоплагирања (аутоцитатности) – иначе једна од препознатљивих карактеристика Куленовићевог стила – присутан је и у овој композицији. Куленовић је, наиме, у њој читаве одсеке базирао на цитату већ постојеће композиције, *Кончерто гросо*. На сличан начин ће му и концерт *Буги* послужити за „следећу ‘генерацију’ композиција” као што су *Morning Star Blues* и *Токата Буги*. „Цитирање и варирање одломака сопствених дела, као ‘навика’ стила, у функцији је одређеног стања духа који би се могао назвати *фасцинацијом* или опсесивним окупирањем тонском фикс-идејом.”<sup>89</sup>

### **Концерт *Буги* између обриса различитих облика**

Иако је насловљен као концерт за клавир и оркестар, *Буги* има врло мало заједничких црта са овом формом третираном у класичном смислу. Ипак, садржи минималан неопходан „услов”,<sup>10</sup> а то је деоница солистичког инструмента која је виртуозно концертантно третирана и у којој постоје две солистичке каденце.

Форма овог концерта свакако није нормирана, већ се у њему могу пронаћи обриси више различитих облика. Битно је напоменути да је основни тематски материјал концерта „буги-модел” – фигура једноставне хармонске шеме која се ослања на стандардну шему буги-вугија (Т-S-D-T-D-T...) са сталним призвуком мале септимае и мале ноне доминантног нонакорда (који дају извештан *blues* тон). Овај модел је основа целе композиције јер из њега, његовим константним понављањем и варирањем, проистиче већина других тематских материјала. Поред овог мотива присутан је и један цитат из Куленовићеве композиције *Кончерто гросо*. Цитирани одломак је дат у

---

<sup>7</sup> Исто.

<sup>8</sup> Исто.

<sup>9</sup> Исто, 120.

<sup>10</sup> Исто, 124.

гудачком оркестру и представља комбинацију репетитивног и узлазног покрета (које аутор у концерту *Буги* поставља „квази-канонски“) који заједно сачињавају фон над којим се ређају остали материјали у другим инструменталним групама. Као што је случај и са буги-моделом (али у мањој мери), и овај тематски материјал уз своју сталну репетицију производи и нове музичке покрете који се у делу могу наћи у комбинацији са различитим видовима буги-модела.

На основу детектованих тематских материјала и њихових најразличитијих појава, форма концерта *Буги* може се поделити на пет одсека, са додатком увода и коде.<sup>11</sup> Први одсек (партитурни бројеви 3–15) базиран је на буги-моделу и првом току његовог развоја.<sup>12</sup> Представљање буги-модела је од партитурног броја 3 до 7, када је он поверен солистичкој деоници, у којој је присутан акценат у левој руци, на басовом тону – првом тону у такту, што је једна од одлика стандардног буги-вугија, као и хармонска прогресија која асоцира на буги. Након партитурног броја 7 долази до развоја модела, како у оркестру тако и у деоници солисте. Управо на овом месту он има своју прву солистичку каденцу. У другом одсеку (партитурни бројеви 16–32)<sup>13</sup> одвија се представљање цитираног материјала (партитурни бројеви 16–23) и рад са њиме који се успоставља у две фазе одвојене цезуром: у првој фази (траје од партитурног броја 23 до броја 26) присутно је уситњавање ритмичких вредности чиме се постиже ефекат „убрзавања“ музичког тока, док се у другој фази (од партитурног броја 26. до броја 31) формира нови изразити мотив (у деоницама лимених дувачких инструмената) који доводи до климакса досадашњег музичког тока. Улогу прелаза између другог и трећег одсека има друга назначена солистичка каденца.

Трећи одсек (партитурни бројеви 32–34)<sup>14</sup> темљи се на буги-материјалу, али зато изразито контрастира претходним одсецима на фактурном и динамичком плану, као и у темпу, ритму и оркестрацији. Након токатних, енергичних тактова, овај одсек доноси смирење и антиклимакс у драматуршком смислу. Изразите блуз тонове и акорде у клавирској деоници прати крајње редукован оркестарски апарат који боји ову јединствену, летаргичну атмосферу. Четврти одсек (партитурни бројеви 36–52)

---

<sup>11</sup> В. шематски приказ анализе клавирског концерта *Буги* Вука Куленовића у Прилогу 1.

<sup>12</sup> В. Вук Куленовић, *Буги, концерт за клавир и оркестар*, парт. бр. 3–5, у партитури: Vuk Kulenović, *Boogie: Concerto for Piano and Orchestra*, Belgrade, Vuk Kulenović, 1992.

<sup>13</sup> В. Вук Куленовић, *Буги, концерт за клавир и оркестар*, пар. бр. 16, цитат из *Концерта греса*, у партитури: исто.

<sup>14</sup> В. Вук Куленовић, *Буги, концерт за клавир и оркестар*, пар. бр. 32, у партитури: исто.

представља извесну врсту репризе другог одсека, односно дела са излагањем цитата из другог одсека који се сада два пута понавља, а раздвојен је кратким контрастним делом у којем доминира клавир и који подсећа на претходне солистичке каденце (иако на овом месту каденца није посебно назначена). Последњи, пети одсек (партитурни бројеви 52–66) такође представља својеврстан тродел који настаје услед прекидања музичког тока базираног на елементима из првог одсека кратким контрастним делом из трећег одсека, након чега се наставља започети музички ток. После експлозивног, ефектног краја последњег одсека, кода (од партитурног броја 66) наступа готово изненада, крајње сведено и смирено. Оркестар је редукован (тихи акорди и флажолети присутни су у гудачком оркестру, а перкусије и дувачки инструменти су сведени на минимум), док солистичка деоница до краја задржава карактеристичне фигурације, које се губе у „трајању”. Поменути поступци композитор постиже утисак да „звук нестаје”, чиме дело оставља недоречено, „отвореног краја”, краја у нестајању.

На основу изложеног, у овом концерту могу се утврдити разноврсни елементи различитих форми. На први поглед (и на прво слушање) јасно се уочава контраст између енергичног почетка и одсека меланхоличног тона, као каквог „острва етеричног блуза”. Овакав јак контраст испрва може да упућује на најједноставнију троделност (брзи, енергични одсек који достиже врхунац – лагани, меланхолични одмах, као смирење – повратак на брзи одсек, са обрнутим излагањем тематских материјала). Међутим, даљом анализом се може стићи до тумачења поменутих контрастних одсека као тема сонатног облика, или пак ставова сонатно-симфонијског циклуса. С друге стране, реприза цитираног материјала директно након лаганог, блуз одсека, укључује позивање и на облик ронда, али и на својеврсну палиндромску форму.

С обзиром на то да је посредни једно постмодернистичко дело, формална вишезначност клавирског концерта *Буги* може се усмерити и на значењско тумачење овог дела. Јак контраст који се уочава између одсека упућује на дуализам који, иначе, стоји у основи традиционалних форми „озбиљне” музике. У овом делу контраст се постиже употребом популарних жанрова, бугија и блуза, односно њихових елемената сагледаних кроз Куленовићеву композиторску визуру. Употребљени у овом контексту, буги и блуз представљају контрастне опоненте тиме што „окупирају” различите формалне целине, и уграђују се у формалну основу композиције. Такође, принцип дуализма се може применити и на посматрање односа између одсека у којима су употребљени популарни жанрови и оних у којима је рад са аутоцитатом. У том случају

„сукоб” се може тумачити на различитим нивоима – „озбиљне” (коју представља аутоцитат) и популарне музике, самог Куленовића (којег заступа поново аутоцитат) и популарних жанрова; или, пак, као сједињење ауторове дотадашње музике и популарне музике и, према Куленовићевом схватању, њихово изједначавање. На који год начин да се тумаче, неоспорно је да елементи жанрова популарне музике улазе у саме темеље концерта *Буги*, што је можда и један од разлога ненормираности форме ове композиције.

### Куленовићеве трансформације буги-модела

Буги-модел који Куленовић користи у овом концерту није цитат неке одређене композиције, већ пример употребе карактеристика буги-вуги плеса<sup>15</sup>, односно прилагођавања тих одлика композиторским намерама. У једном од интервјуа он то овако објашњава: „[...] Мој изазов је био страшно баналан материјал и могућности које тај плесни идиом нуди, страшно ограничен хармонски материјал, који ја, наравно, нисам поштовао, али један огроман, неистражени простор који сам у почетку само слутио”.<sup>16</sup>

Куленовићев буги-модел ослобођен је пунктираног ритма, и, мада је у парном такту, није увек дат по правилу по коме је такт ограничен на осам тонова. Он је истовремено модел за даљи мотивски рад јер се „понаша као џез-риф који, после исцрпљивања услед великог броја понављања, производи нове варијанте”.<sup>17</sup> Такође, мелодија је у потпуности зависна од хармонске компоненте, док су ритам и варирање и комбиновање на том плану исто преузети из џеза, или свинга у појединим случајевима (наглашавање ненаглашених тактових делова, смењивање дводелних и троделних метричких подела, контрастни ефекти). Оно што је задржано од оригиналних буги

---

<sup>15</sup> Буги-вуги карактеришу једноставни хармонски след, препознатљиве линије баса, као и упечатљив ритмички образац (често пунктираног ритма). Настао је 20-их година XX века у Чикагу као инструментална варијанта блуза, буги-вуги је врло брзо постао омиљена музика за игру. Године 1929. овај термин се први пут употребљава као назив жанра који се изводи искључиво на клавиру, а који се карактерише ритмички врло стабилном осминском деоницом баса у левој руци или „ходајућим басом” (*walking-bass*) кога чини деоница свирана у разломљеним октавама, док десна рука свира мелодију често пунктираног или брзог шеснаестинског ритма, акорде, рифове, тремоло или једноставно импровизује. Из буги-вугија се између 1930. и 1940. развио свинг (*swing*), док 1950. постаје основа на којој ће се развити рокенрол (*rock'n'roll*).

<sup>16</sup> Зорица Којић, *Буги се наставља...*, нав. дело.

<sup>17</sup> Ivana Vuksanović, *Aspekti i preznačenja elemenata trivijalnih žanrova u srpskoj muzici XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2006, 55.

постулата и што је најизраженије у *Буги концерту* јесте истакнута линија баса која је присутна у деоници солисте и која је подржана перкусионистичким апаратом.

Клавирски парт показује разноврсност пијанистичких техничких елемената (арпеђа, глисанда, трилере, предударе и токатне елементе) који су такође и „артикулацијски фаворити цеза, који употпуњују општу буги атмосферу”.<sup>18</sup> Будући да извођење ових елемената у цез маниру захтева, осим неопходних техничких способности, и изванредан „осећај за свинговање”, односно афинитет према овој врсти музике, ово дело тражи извођача опробаног у оба жанра (својеврсног „билингвисту”), који ће својом интерпретацијом оживети изворно плесни дух бугија.

### Елементи блуза у служби успостављања контраста

Одсеци концерта *Буги* у којима је присутан призив блуза базирани су на материјалу буги-модела, чиме композитор доводи у везу ова два принципа (буги и блуз). Он то чини на тај начин што третира блуз тако као да проистиче из бугија.<sup>19</sup>

У концерту *Буги* блуз се употребљава као једна од варијанти бугија. Одсек у којем се појављује (код партитурног броја 32) истовремено је централни одсек и драмски антиклимакс целог дела. Композитор га је насловио са *Melancolico, alla blues* чиме директно упућује на овај жанр. У дочаравању блуз атмосфере, Куленовић користи типичне блуз хармоније – септакорде, онакорде, тонични акорд са додатом секундом или секстом, акорде са прекомерном и умањеном квинтом, као и истовремено звучање дурске и молске терце. Ови елементи се најпре уочавају у клавирској деоници која у потпуности одише блуз звуком, а у пратњи је крајње редукованог оркестра. Тиме се додатно истиче њена водећа улога. Такође, иако су сви тонови деонице солисте прецизно исписани, она звучно асоцира на цез импровизацију,

---

<sup>18</sup> Исто, 57.

<sup>19</sup> Блуз је настао од духовних песама (*Negro Spirituals*) и песама са поља односно радничких песама Афро-Американаца, поставши популаран почетком XX века. То су, у већини случајева, тихе песме, лаганог темпа, са инструменталном пратњом синкопираног ритма, које су тим именом назване због присуства *плавих* (*blue*), односно тужних, меланхоличних нота. Интервали који музику „боје у плаво” су умањене квинте, септима и ноне, али и честе промене терце из дурске у молску и обрнуто чиме се, нарочито када је у питању акорд на првом ступњу, постиже замагљеност тонског рода, што ствара нарочито „*blue* ефекат”. Тематика о којој ове песме певају је разнолика. Најзаступљенији су текстови који описују тежак живот Афро-Американаца и њихов рад у пољу, нарочито на плантажама памука, због чега су ове песме често називане „песмама берача памука”. Блуз постаје шире популаран двадесетих година XX века.

и тај квази-импровизаторски звук, који ствара утисак слободног извођења, додатно утврђује истанчану позицију клавира.

Блуз атмосфера се, у одређеном смислу, репризира у средишњем делу последњег одсека. У питању је понављање атмосфере, општег утиска који је постигнут истом фактуром, као и саставом и третманом оркестра. Иако је солистичка деоница експонирана у једнакој мери као и у својој првој појави, звучни утисак је другачији јер су блуз акорди и блуз тонови употребљени на такав начин да се постиже импресионистички звучни утисак (фигуре у деоници клавира приметно подсећају на фигурације из Дебисијевих клавирских комада). Тиме се губи „оригинални” блуз ефекат и постиже смирено, медитативно звучање које се касније преноси и на коду.

### **Буги као „блистави шоу”**

Елементи спектакла помоћу којих, према речима Зорице Премате, Куленовић од клавирског концерта *Буги* чини „прави, блистави шоу”,<sup>20</sup> могу се приметити на више нивоа. Очигледно је да је у питању дело изузетно напете, засићене звучности која је постигнута саставом оркестра којим звучно доминирају перкусије. Такође, тај масиван звук организован је у необичну форму којом је постигнут висок ниво тензије током трајања целог дела. У тој маси звука, позиција пијанисте је, и даље, веома истакнута (како би то, уосталом, у једном клавирском концерту и требало да буде).

Потенцирање музички „баналног” материјала буги-вугија, тривијалног жанра популарне културе, као и „креирање густих и засићених ситуација”, само су неки од елемената који се уочавају у овом делу, по којим га је могуће повезати са извесним формама масовне културе, као што је, на пример, рокенрол концерт.<sup>21</sup> Солиста се може тумачити као *фронтмен*, водећа фигура инструменталног састава који прати развој композиције и у њему учествује својом деоницом. Такође, смењивањем контрастних одсека постиже се ефекат драмског развоја, а међусобним трењима напетих, ефектних и лаганих делова форме долази се до заоштреног наратива.

Поред наведених сличности са рокенрол концертом као посебним догађајем и специфичним доживљајем рок музике, у концерту *Буги* је могуће препознати поједине

---

<sup>20</sup> Зорица Премате, нав. дело, 120.

<sup>21</sup> Упор. Зорица Премате, исто.



музичке одлике раног рокенрола. Како се рокенрол као музички правац развио из блуза и буги-вугија (као и *r'n'b*-ја – *Rhythm and Blues*), једне од варијанти „урбаног” блуза), запажене сличности су очекиване. У том смислу је најиндикативнији ритам, који је у концерту *Буги* „извор енергетског напона”,<sup>22</sup> а који је подвучен изразитом и разноврсном батеријом удараљки.<sup>23</sup> На сличан начин се у првим рокенрол композицијама успоставио такозвани *рок бит* (*rock beat*), који се карактерише, у односу на блуз основе рокенрола, проминентнијом употребом бубњева у првим рокенрол саставима. Тако су у *Бугију* чести одсеци у којима су перкусије врло виртуозно третиране. На појединим местима звуче само перкусије и солиста, чиме се њихова улога додатно истиче. Такође, у појединим ситуацијама, и остале инструменталне групе третиране су тако да се користи њихов перкусионистички потенцијал.

Наглашена употреба перкусија може се интерпретирати и у контексту честог Куленовићевог називања овог концерта *Ратним бугијем*. Чини се да таквим називом композитор жели да реферира на политичко стање у тадашњој Југославији. Истакнута позиција коју има батерија удараљки, у том смислу „ратне атмосфере” актуелне у време компоновања овог концерта, може се тумачити као музичка референца на друштвено-политичку ситуацију у земљи. Гледано из тог угла, употреба елемената бугија, жанра музике свиране у сврхе друштвене забаве, може се тумачити и као Куленовићево преначавање овог жанра. Тако се композитор, на субверзиван начин, служи буги-моделом као иницијалном капислом из које настаје „енергија која је била спас од стварности у којој се живело”.<sup>24</sup> Уметнички израз тог његовог бега од стварности јесте звучни спектакл овог *необичног* клавирског концерта.

---

<sup>22</sup> Исто, 123.

<sup>23</sup> Батерију удараљки чини пет тимпана, велики бубањ, клавес штапићи, ксилофон, метални блок, пет том-том бубњева, пет бонги, пет конги, пет темпел-блокова, флексатон, звона и там-там, као и синтисајзер DX-7 у регистру тимпана.

<sup>24</sup> Драгана Пантић, *Куленовић на БЕЛЕФ-у*, 27. јул 2012. године <http://www.rts.rs/page/stories/ci/story/8/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0/146716/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%9B+%D0%BD%D0%B0+%D0%91%D0%95%D0%9B%D0%95%D0%A4-%D1%83.html?email=yes> приступљено 15.05.2014. у 21:36.

## Закључак

У концерту *Буги* композитор је посегнуо за постмодернистички равноправним коришћењем елемената „озбиљне” и популарне музике, као и за њиховим прожимањем на формалном и жанровском нивоу. Употребио је елементе буги-вугија и блуза, које је третирао као чиниоце атмосфере, карактера и значења дела, али и његове тематике, и тиме их вишеструко интегрисао у његову форму.

Куленовић у истој равни посматра жанр клавирског концерта и поменуте жанрове популарне музике (као што је у цитираном интервјуу и рекао). Он од сваког од ових жанрова узима оне елементе који су му потребни за стварање новог дела – у *Бугију* је то извођачки ансамбл клавирског концерта, док је тематски материјал базиран на буги-моделу и елементима блуза. Ови елементи повезани су у кохерентну целину занимљивог драматуршког тока и од њих композитор ствара једну хибридну форму коју је тешко једнозначно дефинисати и класификовати. Популарност и прихватање *Буги концерта* од стране како шире, тако и стручне јавности, потврђује да сви чиниоци његове форме добро функционишу заједно, задржавајући своје специфичности у довољној мери да се оне могу идентификовати и препознати у оквиру новог контекста у који их је композитор ставио.

## ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Ammer, Christine, *Facts on File, Dictionary of Music*, New York, Facts on File, 2004.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (уред.), *Историја српске музике*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Vuksanović, Ivana, *Aspekti i preznačenja elemenata trivijalnih žanrova u srpskoj muzici XX veka*, Београд, Факултет музичке уметности, 2006.
- Којић, Зорица, *Буги се наставља*; разговор са поводом, интервју са композитором Вуком Куленовићем, *Вечерње новости*, 16. 11 1992, 51.
- Куленовић, Вук, О моралности форме, *Музички талас*, 1996, 4–6.
- Пантић, Драгана, *Куленовић на БЕЛЕФ-у*, 27. јул 2012. године <http://www.rts.rs/page/stories/ci/story/8/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0/1146716/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B>

[E%D0%B2%D0%B8%D1%9B+%D0%BD%D0%B0+%D0%91%D0%95%D0%9B%D0%95%D0%A4-%D1%83.html?email=yes](http://www.95%D0%A4-%D1%83.html?email=yes) приступљено 15.05.2014. у 21:36

- Премате, Зорица, Блистави фетиш очајања, *Нови звук*, 1993, 2, 119–128.
- Silvester, Peter J., *The Story of Boogie/Woogie. A Left Hand Like God*, Lanham, Maryland, Scarecrow press, 2009.
- Shipton, Alyn, *Jazz makers – Vanguard of sound*, New York, Oxford University Press, 2002.
- Shuker, Roy, *Popular music, the key concepts*, New York, Routledge, 2005.

## ПРИЛОГ

Табела 1: Шематски приказ анализе *Буги* клавирског концерта Вука Куленовића

<b>Увод</b>	Пар. бр. 1–3		
<b>Први одсек</b>	3–15		'A'
3–7	Излагање основног буги материјала	'a'	
7–15	Развој	'b'	
	Каденца 1, соло клавир (бр. 13 улаз оркестра)		
<b>Прелаз</b>	бр. 15	'a1'	
<b>Други одсек</b>	16–31		'B'
16–23	Цитат из <i>Кончерта гроса</i>		
23–26	Развој, убрзање музичког тока		
<b>ЗАСТОЈ!</b>			
26–31	Даљи развој, експонирање лимених дувачка, климакс		
→	Каденца 2		
<b>Трећи одсек</b> ( <i>Melancolico, alla blues</i> )	32–34; антиклимакс		'C'
<b>Прелаз</b>	Бр. 35 (идентичан као код бр- 15)		
<b>Четврти одсек</b>	36–43	'a'	'B1'
36–43	Цитат из <i>Кончерта гроса</i> (идентичан са бр. 16–23)		
43–46	Налик каденци	'b'	
46–52	Цитат из <i>Кончерта гроса</i> (идентичан са бр. 36–43)	'a1'	
<b>Пети одсек</b>	52–64		'A1'
52–55	Квази-реприза првог одсека	'a'	
→55 (прелаз)	Клавир соло		
56–60	Квази-реприза трећег одсека („Дебисијевски блуз“)	'b'	
60–64	Наставак квази-репризе првог одсека	'a1'	
<b>Кода</b>			
64–66	<i>ff</i> tutti завршетак		
66–крај	Крај у нестајању		

THE ROLE OF POPULAR MUSIC GENRES IN VUK KULENOVIĆ'S  
CONCERTO *BOOGIE*

**ABSTRACT:** Concerto for piano and orchestra *Boogie* is one in a series of works in Vuk Kulenović's oeuvre in which the author uses elements of popular music genres. In the concerto *Boogie*, Kulenović uses elements of boogie-woogie and blues, starting from the postmodernist point of view that "all genres of this century (XX century) are equally usable". Compositional techniques found in concerto *Boogie* are characteristic for Kulenović's musical language and poetics, as well as for the distinctive musical material that he uses in this piece. The boogie-woogie dance idiom is transformed through the processes of reduction, variability and autoplagerism. The emphasized use of percussion in the concerto can also be interpreted in the context of Kulenović's frequent name of this concert as *War Boogie*, probably referring to the political situation in the former Yugoslavia. Kulenović's manipulation of the elements of the boogie can also be interpreted as a subversive genre change, because the composer uses the boogie model as the initial capsule from which "the energy that was salvation from the reality in which one lives" emerges.

**KEYWORDS:** Vuk Kulenović, piano concerto *Boogie*, boogie-woogie and blues, popular music genres, postmodernism, reduction, variability and autoplagerism.

## *Музичко-драмски дискурси*

ВЕРБАЛНИ СЛОЈ ПАРТИТУРНОГ ЗАПИСА И РАЗВОЈ ИНСТРУМЕНТАЛНЕ  
„МУЗИЧКЕ ДРАМЕ” У ПОЗНИМ КЛАВИРСКИМ СОНАТАМА И ГУДАЧКИМ  
КВАРТЕТИМА ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА<sup>2</sup>

**АПСТРАКТ:** Бетовенови гудачки квартети и клавирске сонате из позног стваралачког периода репрезентују на добар начин композиторово специфично промишљање инструменталне музичке драме, која се одвија у оквиру сваког дела појединачно. Наиме, у поменутих делима, драматуршки ток доведен је до таквог нивоа, да устаљене и конвенционалне ознаке, које су до тада употребљаване у инструменталној музици, више нису биле довољне да би се исказао целокупни драмски потенцијал који произилази из Бетовеновог начина музичког мишљења у последњим стваралачким годинама. Он инструменталну партитуру обогаћује вербалним референцама како би речима што веродостојније описао замишљено звучање тона, мелодије, теме, става и њихову функцију у концепцији „музичке драме”. Појава ознака које реферирају на друге музичке жанрове, као и других вербалних објашњења, доказ су слојевитости Бетовеновог начина музичког мишљења. Циљ овог рада је да укаже на све значајне примере клавирских соната и гудачких квартета из Бетовеновог позног стваралачког периода, у којима се уочавају појаве до тада неуобичајених вербалних ознака и референци, фокусирајући се на оне које реферирају на вокалне жанрове, као и да на примеру најрепрезентативнијих дела ове врсте – *Сонате за клавир* оп. 110 у Ас-дуру и *Гудачког квартета* оп. 132 у а-молу, представи развој драмског тока који је, између осталог, довео до употребе таквих ознака.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** инструментална „музичка драма”, вербални слој партитурног записа, клавирске сонате, гудачки квартети, Бетовенов позни стваралачки период.

Развој инструменталне „музичке драме”

Од самог почетка Бетовеновог (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) стваралаштва, клавирске сонате заузимају једно од значајнијих места у његовом опусу, док се писању гудачких квартета посветио тек пред крај првог стваралачког периода. Гудачки квартети и клавирске сонате настали у последњем периоду композиторовог стваралачког живота<sup>3</sup> резултат су, с једне стране, синтезе искуства у оквиру већ поменутих жанрова, док, с друге стране, на један сасвим специфичан начин

<sup>1</sup> Контакт: [masha.spaic@gmail.com](mailto:masha.spaic@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 2, рађен под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2012/2013. године.

<sup>3</sup> Периодизација стваралаштва преузета је из чланка: Joseph Kerman, Alan Tyson and Scott G. Burnham, “Beethoven, Ludwig van”, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie), New York City, Macmillan Publisher, 2001. Према овој периодизацији, Бетовеново стваралаштво се дели на три стваралачка периода. Првом периоду припадају клавирске сонате од оп. 2 до оп. 22 (једанаест соната) и гудачки квартети оп. 18 (шест квартета). Другом стваралачком периоду припадају клавирске сонате од оп. 26 до оп. 90 (шеснаест соната) и гудачки квартети оп. 59, оп. 74 и оп. 95 (укупно пет квартета). У трећем, последњем стваралачком периоду настају клавирске сонате од оп. 101 до оп. 111 (пет соната) и гудачки квартети од оп. 127 до оп. 135 (шест квартета).

представљају сумирање композиционо-техничких достигнућа ауторовог целокупног стваралаштва. Другим речима, Бетовен, „враћајући” се елементима претходних стилских епоха, на нов начин приступа структурирању музичког тока који је условљен специфичним промишљањем инструменталне „музичке драме” која се одвија у оквиру сваког дела појединачно. Овај начин музичког мишљења произашао је како из композиторовог даљег продубљивања класицистичког принципа супротстављања тоналних основа, тако и из слојевитог и разноврсног уодношавања музичког материјала на тематском плану што се одражава на структуру дела.

Наиме, Бетовенов начин музичког мишљења, карактеристичан за последњи период његовог стваралаштва, води ка необичајеној концепцији макро структуре и броју ставова унутар сонатног циклуса. При томе, сваки појединачан сегмент музичког тока одређен је функцијом и логиком саме целине, док функција целине произилази из међусобних односа сегмената унутар музичког тока. Истовремено, функција сваког мањег или већег сегмента зависи и од његове сопствене структуре, односно, начина организације музичког материјала у њему, који у позним Бетовеновим квартетима и сонатама бива обогаћен вербалним „музичким” и „ванмузичким” ознакама. Ово, међутим, не значи да се Бетовен у последњем стваралачком периоду одриче четвороставачне концепције сонатног циклуса. Напротив, он од ње полази, али сада управо од драмског развоја зависи број ставова у којима ће се он одиграти. Другим речима, број ставова у концепцији сонатног циклуса прилагођава се драмском плану и простору који је потребан да би се он остварио. Тако, у делима насталим у последњих неколико година број ставова варира од једног до седам. Поступно ширење или сажимање сонатног циклуса, јасно се може пратити и у клавирским сонатама и у гудачким квартетима.

Такође, у Бетовеновим позним делима, већ у оквиру једног става може се наићи на вишеструке промене темпа, бројне динамичке ознаке и референце, као и на неочекиване, и до тада незамисливе модулације у веома удаљене тоналитете, што је условљено развојем „музичке драме” у оквиру става. С тим у вези, временом се кроз стваралаштво овог композитора уочава и постепени уплив вербалних ознака и „ванмузичких” референци које, услед „несавршености” музичког писма, постају неопходан фактор у концепцији драме у музици.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Иако Бетовенов партитурни запис, за то доба, обилује музичким ознакама, Адорно (Theodor Adorno) говори о томе да у Бетовеновим партитурама нема много динамичких ознака које нам помажу да дело

Вербалне ознаке које је Бетовен користио у ове сврхе произашле су из потребе за што већом прецизношћу означавања темпа, динамике, агогике и артикулације, те реферирају и на друге музичке жанрове, као што је на пример вокални, али и на одређене стилске проседе, па тако на почетку неких од ставова Бетовен реферира и на претходне уметничке епохе. Другим речима, музичко-драматуршки ток инструменталних дела доведен је до таквог нивоа да устаљене и конвенционалне ознаке које су до тад употребљаване у инструменталној музици нису више биле довољне да би се исказао целокупни драмски потенцијал који произилази као резултат Бетовеновог начина музичког мишљења у последњим годинама стваралаштва.

Када имамо у виду партитурни запис музике писане, на пример, за клавијатурне инструменте у доба барока, у партитури се може приметити мали број ознака које се односе на темпо и динамику. Бројни су разлози због чега је то било тако. Пре свега, зато што је нотно писмо прецизно обележавало једино тонске висине и трајања, док су се интензитет и боја тона индиректно бележили углавном ознакама графичке и (ређе) вербалне провенијенције. Затим, јер су композитори у бароку (у највећем броју случајева) истовремено били и извођачи своје музике, те им динамичке ознаке нису биле потребне. На крају, импровизационе способности извођача, а самим тим и показивање виртуозитета и техничких способности инструмента у бароку су се подразумевали, па су самим тим и ознаке биле само смернице, а не битни елементи који су значајно утицали на карактер дела. Начин на који су се користиле динамичке ознаке у периоду раног класицизма преузет је из барока. Ипак, у ретким случајевима, наилазимо и на неке ознаке које до тада нису употребљаване. Тако се у спором ставу пете од осамнаест соната Карла Филипа Емануела Баха (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1778), које су познате под називом *Узорци (Probestücke)*, у ознаци темпа јавља *Mesto (Жалосно)*, коју у својим делима употребљавају и Георг Филип Телеман (Georg Philipp Telemann, 1681–1767) у *Методичкој сонати (Sonate methodiche)* оп. 13 бр. 6, и Јозеф Хајдн (Joseph Haydn, 1732–1809) у *Гудачком квартету* оп. 76 бр. 5. Ову ознаку у својим композицијама примењује и Бетовен.<sup>5</sup> Већ у периоду класицизма, прецизније, у делима Хајдна и Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), однос према драмској концепцији дела постаје све битнији, па се све чешће уочава појава

---

правилно интерпретирамо. Детаљније у: Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo*, Beograd, Clio, 1996, 78.

<sup>5</sup> Leo Treitler, *Reflections on musical meaning and its representations*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, 51.



референци на друге музичке жанрове, као и вербални описи ставова понаособ. С тим у вези, управо у стваралаштву Лудвига ван Бетовена примећује се да се у партитурни запис постепено „увлаче” ознаке, то јест, напомене текстуалне природе, које се односе на извођење, одређено расположење, атмосферу, јачину тона, темпо, артикулацију. Из тог разлога, у раду ћемо најпре дати кратак преглед Бетовенових најзначајнијих клавијирских соната и гудачких квартета у којима се уочава појава дотада неуобичајених вербалних ознака и референци, фокусирајући се на оне које пре свега реферирају на вокалне жанрове. Потом ћемо, кроз анализу најрепрезентативнијих примера ове врсте, *Сонате за клавијир оп. 110* у Ас-дуру и *Гудачког квартета оп. 132* у а-молу, приказати развој драмског тока који је, између осталог, довео до употребе таквих ознака, као и међусобну условљеност драмског тока и вербалних напомена.

Партитурни запис као „музичка драма”

Зашто баш код Бетовена долази до интензивираних употребе поменутих ознака? Партитура музичког дела, као незвучни пандан његовој реализацији у звуку, остварена је коришћењем одређеног нотног система којим се фиксира композиторова замисао звучача музичког дела.<sup>6</sup> Рекло би се да сваки тон, мотив, мелодијска линија и тема јесу најзначајнији фактори драматургије музичког тока. Једнако је важна и свака друга музичка компонента која се активира да би преузела функцију структурног тежишта композиције. Када се мелодијска линија, на пример, одсвира, односно изводи, баш онако како је Бетовен то у запису одредио, само тада, планирана драмска концепција може бити постигнута. Због тога је Бетовен и тежио да што верније запише своје идеје. Временом, систем ознака који је коришћен у периодима барока, раног класицизма, па чак и класицизма, није био довољан да адекватно забележи интервенције композитора и зато, све чешће, Бетовен, између осталог, посеже за ознакама које се не везују за инструментални жанр. Он инструменталну партитуру обогаћује вербалним референцама како би речима што веродостојније описао замишљено звучаче тона, мелодије, теме, става и њихову функцију у концепцији „музичке драме”. Појава ознака које реферирају на друге музичке жанрове, као и других вербалних објашњења, приметна је не само на почетку ставова (поред ознаке темпа), већ и за време одвијања музичког тока.

---

<sup>6</sup> Тјана Поповић-Младеновић, нав. дело, 73.

У првом периоду стваралаштва, Бетовен је користио већ постојеће, конвенционалне ознаке за темпо и динамику. Како су ова дела писана под утицајем Хајдна,<sup>7</sup> већих интервенција у организацији и осмишљавању форме и хармоније, као и при употреби динамичких ознака, нема. Када је реч о клавирским сонатама, прво дело у коме се може наићи на ознаку која је нетипична за тај период јесте Соната за клавир оп. 10 бр. 3 у Де-дуру, у којој се на месту другог става јавља ознака за темпо *Largo e mesto*.<sup>8</sup> Ово је први пут да Бетовен користи ознаку која није у вези са системом музичких ознака који се до тада користио, а која реферира на конкретну емоцију. Ова назнака, у Харвардовом речнику (*The New Harvard Dictionary*) подведена је под извођачке ознаке. Преведена на српски језик, италијанска реч *mesto* значи *жалосно, тужно*.<sup>9</sup> Дакле, у овом „случају”, Бетовен помоћу речи која упућује на осећање жалости жели да покаже тачну емоцију коју овај став има у драмском току читаве сонате.<sup>10</sup>

Са друге стране, већ у првих шест гудачких квартета из оп. 18 можемо да уочимо неке сложеније ознаке темпа које реферирају како на брзину одвијања музичког тока, тако и на његов карактер, па и на његов „ванмузички” садржај. Наиме, у уводу финала Гудачког квартета оп. 18 бр. 6 у Бе-дуру налази се назив *La Malinconia* (*Меланхолија*), а испод увода је исписано: *Questo pezzo si deve trattare colla piu gran delicatezza*, то јест, дата је вербална напомена да се увод мора третирати са највећом могућом пажњом.<sup>11</sup> И овде, као и у већ поменутој клавирској сонати, Бетовен упућује на осећање, овај пут на осећање меланхолије, како би дочарао атмосферу увода који представља контраст финалном *Allegrettu* у коме се мотив увода јавља још три пута.

Од клавирских соната које припадају другом периоду стваралаштва, потребно је истаћи Сонату оп. 57 у еф-молу, која се често назива и *Sonata Appassionata* према њеном поднаслову. Већ самим називом *Appassionata* (*Страствена*), Бетовен реферира на основни емоциони садржај музичког тока и на начин његовог извођења. Ознаке темпа које се налазе у партитури су конвенционалне, међутим, на самом крају другог става налази се ознака *secco* испод последњег акорда, након чега следи *attacca* веза са трећим ставом. Овде, по први пут, Бетовен термином који је 'позајмио' из вокалног

---

<sup>7</sup> Прве три клавирске сонате оп. 2 су посвећене Хајдну.

<sup>8</sup> B. Beethoven, Ludwig van, *Sonaten für Pianoforte solo*, 1, Leipzig, Edition Peters, 131.

<sup>9</sup> Leo Treitler, нав. дело, 51.

<sup>10</sup> Исто, 52.

<sup>11</sup> B. Beethoven, Ludwig van, *Sämtliche Streichquartette*, I, Leipzig, Edition Peters (s. a.), 224.

жанра, означава како тачно један акорд треба да звучи.<sup>12</sup> Почевши са Сонатом за клавир оп. 81а у Ес-дуру названом *Les Adieux (Расстанак)*, Бетовен ознаке темпа на почетку ставова пише на немачком језику (а не на италијанском, што је до тада било уобичајено), док од Сонате у е-молу оп. 90, вербалне назнаке којима Бетовен објашњава атмосферу става и његово место у концепцији читаве форме, а које се јављају поред ознаке темпа, постају сталне. У вези са тим, на почетку ставова Сонате за клавир оп. 90 у е-молу јављају се напомене: *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (Веома живо, осећајно и експресивно)*, на почетку првог става и *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen (Не пребрзо и веома певљиво)*, на почетку другог става.<sup>13</sup>

Када је реч о квартетима који су настали у другом периоду стваралаштва, потребно је истаћи први квартет из оп. 59 у Еф-дуру, у коме је на месту другог става поновљена ознака *meslo*<sup>14</sup>, док током става наилазимо на назнаке преузете из вокалног жанра, као што су: *sotto voce (нежно, тихог гласа)* и *molto cantabile (распевано, певљиво)*. Даље, у квартетима оп. 74 у Ес-дуру и оп. 95 у еф-молу приметна је тежња ка детаљнијем опису жељеног звука. Тако, у току другог става Гудачког квартета оп. 74, главна мелодијска линија прве виолине увек је означена знаком *cantabile (певљиво)*, а на крају става наилазимо на ознаку *morendo (умирућу)*, која најверније описује завршетак овог става.<sup>15</sup> Наиме, фактура је крајње поједностављена, а музички ток се полако смирује, док су последњи тактови овог става у унисоном звучању осмина које су раздвојене паузама.

Доказ слојевитости Бетовеновог начина музичког мишљења из којег, услед недостатка већ постојећих прецизних ознака, произилази и потреба да се на почетку става допишу додатне референце, јесте Гудачки квартет оп. 95 у еф-молу: у трећем ставу наилазимо на ознаку *Allegro assai vivace, ma serio*, што преведено на српски језик значи *Брзо и веома живахно, али озбиљно*.<sup>16</sup> Гумачећи овај квартет, Лео Трајтлер (Leo Treitler) је чак навео да *serio* као реч није постојала у италијанском језику све док је Бетовен није употребио у овом гудачком квартету.<sup>17</sup> Оно што је свакако значајније јесте то да се ознака *serio* у овом квартету јавља по први пут као ознака

<sup>12</sup> B. Beethoven, Ludwig van, *Sonaten für Pianoforte solo*, 2, Leipzig, Edition Peters (s. a.), 433.

<sup>13</sup> Исто, 480.

<sup>14</sup> Beethoven, Ludwig van, *Sämtliche Streichquartette*, II, Leipzig, Edition Peters, 41.

<sup>15</sup> Исто, 195.

<sup>16</sup> Beethoven, Ludwig van, *Sämtliche Streichquartette*, III, Leipzig, Edition Peters.

<sup>17</sup> Leo Treitler, нав. дело, 57.

карактера става у једном музичком делу. Уколико прихватимо наведено Трајтлерово тумачење, можемо да закључимо да нас сама чињеница да је композитор измислио нову реч како би што прецизније описао став, упућује на специфичност његовог музичког мишљења, коме постојеће ознаке више нису довољне, те да би правилно изразио функцију става у драмском развоју, посеже за различитим (не)доступним средствима обележавања нотног текста.<sup>18</sup>

У делима из трећег периода, Бетовеново стваралаштво се значајно удаљава од стваралаштва његових претходника. За сваку од пет клавирских соната које су настале у овом периоду<sup>19</sup>, на почетку сваког става, поред темпа, написана је и напомена која ближе описује атмосферу става. Неке од речи у овим напоменама упућују и на друге музичке жанрове, док се током једног става може наићи и на неколико промена темпа. Оно што посебно привлачи пажњу у клавирским сонатама оп. 110 у Ас-дуру и оп. 111 у це-молу јесте појава ознака које се не везују искључиво за инструменталне жанрове. Наиме, вербалне референце које је користио у ове две сонате, Бетовен преузима из вокалног жанра, па наилазимо на ознаке као што су *recitativo*, *arioso* и *arioso dolente* у оп. 110, то јест, *arietta* на почетку теме са варијацијама другог става оп. 111.<sup>20</sup>

Сличне ознаке уочавају се и у гудачким квартетима. Од вербалних напомена које се јављају на почетку гудачких квартета насталих у овом периоду, значајна је напомена која се јавља у трећем ставу Гудачког квартета оп. 132 у а-молу, у ком Бетовен реферира на духовност – *Canzona di ringraziamento offerta alla divinita da un quartio in modo lidico*, то јест, назначено је да је он писан као *Песма захвалности божанствима писана од стране излеченог у лидијском модусу*.<sup>21</sup> За разлику од овог квартета, у четврти став Гудачког квартета оп. 135 у Еф-дуру, *Grave, ma non troppo tratto*, Бетовен назива *Тешка одлука* (*Der schwer gefasste Entschluss*), док на почетку става такође помоћу вербалних назнака издваја два мотива. Први мотив назива *Да ли мора тако бити?* (*Muss es sein?*) и он је означен темпом *Grave*, док други мотив представља одговор на ово питање – *Мора тако бити!* (*Es muss sein!*) и он се

---

<sup>18</sup> Исто, 57.

<sup>19</sup> То су сонате: оп. 101 у А-дуру, оп. 106 у Бе-дуру, оп. 109 у Е-дуру, оп. 110 у Ас-дуру и оп. 111 у це-молу.

<sup>20</sup> В. Beethoven, Ludwig van, *Sämtliche Streichquartette*, II, Leipzig, Edition Peters, 584, 601.

<sup>21</sup> В. Beethoven, Ludwig van, *Sämtliche Streichquartette*, IV, Leipzig, Edition Peters, 101.

секвентно понавља, што представља два пута поновљен одговор, који је дат у темпу *Allegro*.<sup>22</sup>

Као што се може приметити, у Бетовеновом последњем стваралачком периоду долази до све чешће појаве вербалних напомена и „ванмузичких” референци у партитурном запису као резултат све веће фокусираности на драмски развој дела који их и условљава.

#### Recitativo и Arioso dolente – „оперска вињета”

Када је реч о клавирским сонатама и употреби вербалних напомена које асоцирају на вокалне жанрове, Соната за клавир оп. 110 у Ас-дуру јесте један од најрепрезентативнијих примера. Оно што је занимљиво, а у вези је са овом сонатом, јесте то да она нема посвету, што представља реткост у Бетовеновом стваралаштву.<sup>23</sup> У трећем, уједно и последњем ставу ове сонате, композитор користи вербалне ознаке као што су *Recitativo* и *Arioso dolente*, које припадају вокалним жанровима, пре свега опери. Први став сонате је сонатни облик, други је конципиран као велика троделна песма, док је последњи став писан у форми фуге.

После ближег упознавања са партитурним записом првог става, пажњу привлачи чињеница да овај став својим димензијама одудара од Бетовенових ранијих сонатних облика. Другим речима, када се упореди са већином првих ставова сонатног циклуса које је композитор писао, димензије овог става знатно су мање, па се у сто шеснаест тактова овог става одиграва целокупна инструментална „музичка драма”.<sup>24</sup> Тонални план ове сонате је, у односу на већину Бетовенових ранијих дела, поједностављен, на шта указује експозиција у којој се музички ток излаже у основном тоналитету (Ас-дуру) и његовој доминанти (Ес-дуру).<sup>25</sup> Развојни део је кратак са сразмерно малим бројем заступљених тоналитета. Реприза доноси измене, па се прва тема, уместо очекиваног основног тоналитета, јавља у субдоминантном тоналитету, Дес-дуру, а завршава се у Е-дуру. Тек у другој теми долази до појаве очекиваног основног тоналитета, који бива потврђен и у коди.

---

<sup>22</sup> Исто, 194.

<sup>23</sup> Vincent d'Indy, *Beethoven: a critical biography* (transl. Theodore Baker), Boston, Boston Music Company, 1913, 103.

<sup>24</sup> В. Табелу 1 у прилогу.

<sup>25</sup> Није поједностављен у смислу ванакордских тонова који свакако не мањају, већ у броју тоналитета кроз које музички ток пролази. Ако се погледају и најраније клавирске сонате, може се уочити велики број модулација током друге теме и развојног дела, а такве модулације овде не постоје.

Када се погледају димензије овог става, као и унутрашња структура, могло би се рећи да овај став подсећа на прве ставове Хајднових соната. У експозицији постоје два тоналитета која су у доминантном односу, док се развојни део<sup>26</sup> може тумачити и као прелаз између експозиције и репризе која почиње у субдоминантном тоналитету. Прва тема је изразито лирског, певљивог карактера и поверена је десној руци, док лева рука доноси пратњу у, рекло би се, играчком карактеру. Друга тема започиње готово неприметно, међутим, у даљем току она све више добија драмски карактер.

Други став ове сонате, *Allegro molto*, је полетан, весео и веома једноставне фактуре. По Розеновом (Charles Rosen) мишљењу, оно што даје овакав утисак о карактеру поменутог става јесте Бетовеново поигравање са метро-ритмичким акцентима. Наиме, иако је такт двочетвртински, мелодијски акценти се налазе на ненаглашеном тактовом делу, најчешће по моделу по коме су прва и последња четвртина двотакта *Sforzato* наглашене.<sup>27</sup> Акценти само додатно подвлаче шалјив карактер овог става. Међутим, у коди долази до промене расположења које припрема појаву последњег, трећег става.

Уколико би се рекло да се кроз прву тему првог става, и њено изразито мелодијско својство, могла наслутити мелодичност трећег става, други став је својим ведрим карактером такве слутње неутралисао. Тема првог става, која траје осам тактова, довољно је упечатљива да би се запамтила. Међутим, она се јавља само два пута током музичког тока и бива потиснута у други план, јер у развојном делу, као и у коди, нема рада са овим мотивом. Изостанак једне од главних тема става у развојном делу представља још једно одступање од уобичајених Бетовенових поступака у концепцији сонатног облика.<sup>28</sup>

*Adagio ma non troppo* трећег става представља својеврсно надовезивање на поменуто мелодичност прве теме првог става. Трећи став се састоји из два одсека који се смењују – *Adagio ma non troppo* и *Fuga: Allegro ma non troppo*. Ова два дела чине нераскидиву целину и због тога *Adagio ma non troppo* не би требало тумачити као увод који претходи фуџи. Разлог за ово јесте поновна појава сегмента *Adagio ma non troppo* након фуџе, која је последица интензивирања музичког тока, након кога следи

---

<sup>26</sup> Развојни део има „само” шеснаест тактова.

<sup>27</sup> Charles Rosen, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, Roma, Astrolabio, 2008, 161.

<sup>28</sup> Упор. Лудвиг ван Бетовен, Соната за клавир оп. 110, први став, *Moderato cantabile molto espressivo*, т. 5–10, у партитури: Ludwig van Beethoven, *Sonaten für Pianoforte solo*, 2, Leipzig, Edition Peters (s. a) и Лудвиг ван Бетовен, Соната за клавир оп. 110, трећи став, *Arioso dolente*, т. 9–18, у партитури: исто.

понављање фуге. Тонални план овог става је веома сложен, а приметна је и стална борба молског и дурског тонског рода који представљају само једну од компоненти које доприносе напетости овог става. Став почиње у бе-молу који је припремљен у коди скерца. *Arioso dolente* се први пут јавља у ас-молу, а као контраст, fuga се јавља у Ас-дуру. Друго појављивање *Arioso dolente* дела, који сада има другачију функцију у концепцији „музичке драме” изискује нови тоналитет, па се овај део музичког тока јавља у ге-молу. Следећи логику излагања ових делова, друга појава фуге је у Ге-дуру, да би се при крају музички ток вратио у основни тоналитет ове сонате, Ас-дур.

Почетак става доноси велики контраст претходном току сонате. Већ у прва три такта наилазимо на модулацију из бе-мола у ас-мол. Ова три такта могу да се тумаче као инструментални увод *Recitativo* делу који следи у наредна три такта. У овом делу, хармонска прогресија се мења – из ас-мола стиже у Е-дур, чиме је музички ток додатно интензиван. Оно што још више доприноси напетости музичког тока, али у исто време и произилази из развоја „музичке драме”, јесу учестале промене темпа које су назначене у партитури: *Più adagio*, *Andante*, *Adagio (ritardando* се јавља пре следеће ознаке темпа), *Meno adagio* и *Adagio*, док се у нотном запису јављају ознаке *cantabile* и *smorzando*.<sup>29</sup> Сталне промене темпа и тоналитета доприносе напетости коју почетак овог става треба да дочара. Када се осврнемо на целокупну сонату, Е-дур се (неочекивано) јавља и у репризи прве теме првог става. После овог дела музичког тока, следе два такта која би се могла назвати уводом у *Arioso dolente* који се јавља у деветом такту у ас-молу.

*Arioso dolente* траје осамнаест тактова и након њега следи fuga. Овај сегмент музичког тока карактерише изражајна мелодијска линија у десној руци и акордска пратња у левој која би се могла тумачити као својеврсни *basso continuo*. Иако је поменути одсек у ас-молу, изражајна мелодија десне руке је хармонски сложена, са великим бројем задржичних и пролазних хармонија. Након почетних тактова у којима је музички ток скоковит, засићен великим бројем модулација у удаљене тоналитете и прожет сталним променама темпа, следи наизглед смиренија мелодија која је динамички означена *piano*, а у свом току нема промена темпа или тоналитета. Осећању смирености тока такође доприноси углавном поступно кретање истакнуте мелодијске линије и статична акордска пратња у левој руци. Овакав запис асоцира на ранобарокну монодију, попут оне на коју наилазимо у композицијама Монтевердија (Claudio

---

<sup>29</sup> В. Лудвиг ван Бетовен, Соната за клавир оп. 110, трећи став, *Arioso dolente*, т. 1–9, у партитури: исто.

Monteverdi, 1567–1643). Важност функције овог одсека за концепцију целокупног става, али и сонате, наглашава и Бетовен, који, сада помоћу референци на оперски жанр, помоћу ознаке *dolente* (болно), као и помоћу промена темпа тежи да дочара узнемиреност и бол који треба да изазове овај део музичког тока. Без поменутих додатних упутстава овај сегмент не би звучао онако како је композитор то замислио. Можда је најбољи опис одсека *Arioso dolente* дао Венсан Денди (Vincent d'Indy) у књизи *Бетовен: критичка биографија* (*Beethoven: a critical biography*) у којој пише: „...жалосна мелодија у оп. 110 исказује, не људску патњу, већ Божју муку која је стављена на терет човека.”<sup>30</sup>

Након овог одсека следи fuga у истоименом дуру. Мелодија је доста покретљивија и представља контраст дотадашњем музичком току. Тема трогласне фуге изграђена је од узлазних кварта. Међутим, поновно враћање одсека *Arioso dolente*, поред ког је овог пута назначено *Perdendo le forze, dolente* (*Губећи снагу, болно*), враћа овај став у расположење слично оном са почетка става. *Arioso dolente* се сада јавља у ге-молу који доприноси још већем интензивирању музичког тока, а додатна назнака, *Perdendo le forze*, условљена је другачијом позицијом у ставу, где сад овај одсек води ка фуги и коначном разрешењу читавог става, али и сонате. Док је на почетку става овај одсек имао за „задатак” да искаже једну дубоку патњу, након које следи fuga као неко уточиште, овде он за „задатак” има да још више нагласи ту унутрашњу борбу са болом који полако преузима контролу. Бетовен у овом моменту почиње још веће интензивирање драмског тока и његово усмеравање ка кулминацији, то јест, моменту када се тема излаже у почетном, Ас-дуру, након чега следи смиривање целокупног музичког тока. Због свега наведеног, ознаке које се јављају у овом ставу, Бетовену су потребне како би показао да музички ток сад добија нови контекст који је, са једне стране, у вези са претходним делом става, док са друге стране усмерава став ка коначној кулминацији и завршетку.

Поменути став представља кулминацију целог циклуса. Мрачне слутње које постоје само као трагови у првом ставу, доживљавају потпуну кулминацију у трећем ставу. Драмски ток, како трећег става, тако и целе сонате произлази из дубоког немира који се дешава унутар композитора.<sup>31</sup> Први став у траговима назначавала драму која се

<sup>30</sup> Vincent, d'Indy, нав. дело, 121.

<sup>31</sup> Исто, 123. Према Дендијевом тумачењу, ова соната нема посвету зато што она представља својеврсан ламент Бетовена, коме се у животу у то доба дешавају значајне промене – одвија се судски процес који он води са породицом и који добија, а који је њему донео много већи бол него болести које су га



одвија у последњем ставу, док други став означава прекретну тачку ка њој. Већ у првом ставу и његовој првој теми може да се примети потиснути бол који се на моменте јавља. Други став би представљао даље покушаје потискивања тог истог бола, међутим, под притиском управо контрастних осећања, он у пуној снази испливава на крају другог става, да би након њега дошао *Arioso dolente* који представља ламент особе која дубоко пати. У том болу, композитор као да трага за миром до ког прво на моменте долази у фуги трећег става, а од ког одлази поновним повратком *Arioso dolente* одсека који ту бол још продубљује. На крају сонате, он ипак проналази оазе мира и спокоја, поновним повратком фуге којом се ова композиција завршава.

*Con intimissimo sentimento* – „гласови” прошлих времена

Гудачки квартет оп. 132 у а-молу представља једно од последњих дела које је Бетовен написао. Завршен је 1825. године у доба када се композитор опорављао од болести од које је оболео почетком исте године. Овај квартет је петоставачан, а најистакнутији, и за овај рад најбитнији, је трећи став – *Molto adagio*, који се истиче не само по посебној атмосфери коју доноси, већ и по посвети коју носи: *Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico* (Песма захвалности божанствима писана од стране излеченог у лидијском модусу).<sup>32</sup>

Други став, *Allegro, ma non tanto* представља прави бетовеновски скерцо писан у форми велике троделне песме. Док је први део песме по форми мала троделна песма, а други део представља малу развијену песму чија два одсека међусобно контрастирају, трећи одсек је изведен из мотивског језгра другог одсека. Скерцо је писан у А-дуру са тоналним иступањима у блиске тоналитете. Трећи став представља синтезу облика сложене песме и варијација, слично другим делима која настају у Бетовеновом последњем стваралачком периоду. Овај став се посебно истиче и доминира целокупним делом, како по својој изразито лирској теми, тако и у погледу тоналног плана. Први одсек овог става се понавља варирано још два пута и при свакој појави носи ознаку *Molto adagio*. Шестотактни мотив писан у лидијском модусу, који

---

задесиле: глувоћа и прве знаке болести од које умире шест година касније – услед којих он пише „драму победе” у којој је управо он главни актер.

<sup>32</sup> Исто, 109. Денди овај гудачки квартет повезује са клавирском сонатом оп. 110, називајући га представом менталне кризе, кроз коју композитор овог пута пролази услед тешке болести која га је задесила и коју је успео да превазиђе, те услед тога пише дело које, овог пута слави опоравак и излазак из још једне кризе. В. Табелу 2 у прилогу.

по свом полифоном карактеру подсећа на уводне тактове првог става, понавља се у овом одсеку пет пута.<sup>33</sup>

Наредни одсек носи ознаку темпа *Andante* уз додатну напомену *Sentendo nuova forza* (*Осећајући нову снагу*). Овај део музичког тока контрастира првом одсеку не само по карактеру, већ и по тоналном плану, темпу и метру. Потом се оба одсека понављају, да би се на крају поново јавио почетни одсек. Овог пута, мотив је значајно вариран, а уз њега се јавља и назнака *Con intimissimo sentimento* (*Са најличнијим осећањем*). Овом ознаком, која је резервисана за последњу појаву „песме захвалности” која преовлађује овим ставом, Бетовен наглашава карактер овог става, након кога, као контраст долази четврти став који са собом носи карактер марша.

Одсек *Molto adagio* представља потпуни преокрет музичког тока за који би се условно могло рећи да је до тада текао сходно очекиваној концепцији сонатног циклуса. Мотив трећег става представља смирену и узвишену, скоро химничну мелодију која је полифоно третирана у лидијском модусу. Одабиром лидијског модуса, напомене божанства, а не Бога, полифоне структуре изражене у третману инструмената као хорских гласова која им омогућава самосталност, Бетовен даје сложену референцу која упућује не само на епоху антике, већ и средњег века и ренесансе. Песма посвећена божанствима у лидијском модусу може да се тумачи и као референца на античку Грчку. Познато је да се у античкој Грчкој сматрало да сваки модус има свој етос који има одређена дејства, то јест, етичко и психолошко дејство на човека. Сходно томе, Платон (Platon) је у свом делу *Република* (*Politeia*), овај модус окарактерисао као модус који омекшава душу, док у књизи *Музика старог света на истоку и западу: успон и развој*, Курт Сакс (Curt Sachs) наводи да је овај модус пре свега имао мрачну атмосферу.<sup>34</sup> У овом квартету Бетовен дејство лидијског модуса повезује са његовом моћи да исцели људе и тиме даје ново тумачење овог модуса. Оно што нас такође наводи да помислимо на период антике јесте употреба речи божанство. Песма која се нуди као „израз захвалности” може да се повеже са приношењем жртве божанствима у античким временима: као израз захвалности или молба да се божанства умилостиве. Међутим, оно што нас наводи да ову референцу тумачимо као упућивање на период средњег века и ренесансе јесте третман гласова. Полифони третман гласова

<sup>33</sup> Упор. Лудвиг ван Бетовен, Гудачки квартет оп. 132, први став, *Assai sostenuto*, т. 1–8, у партитури: Ludwig van Beethoven, *Sämtliche Streichquartette*, IV, Leipzig, Edition Peters (s. a) и Лудвиг ван Бетовен, Гудачки квартет оп. 132, трећи став, *Molto adagio*, т. 1–6, у партитури: исто.

<sup>34</sup> Kurt Saks, *Muzika starog sveta na istoku i zapadu: uspon i razvoj* (prev. Predrag Milošević), Beograd, FMU, 1980, 273.

у овом одсеку, са тежњом ка имитацији, ипак, реферира на период средњег века и ренесансе у којима је овакво вођење гласова било најзаступљеније. Такође, мелодија својим карактером подсећа на вокалну деоницу писану за хорске гласове, а не инструменте. Дакле, наведеним поступцима, Бетовен сумира неке од најбитнијих тековина претходних епоха, звучно враћајући музички ток у прошлост.

Након овог дела следи нови одсек који у потпуности контрастира претходном, чему доприноси и чињеница да је скоро свака музичка компонента драстично измењена. Тако, у овом одсеку, који је писан у Де-дуру, а вокална мелодија замењена веселом мелодијом у играчком ритму, музички ток се сели из „нижих” у „више” регистре, док се полифони звук губи у потпуности. Мелодија овог одсека је разиграна, полетна, а овом утиску доприноси и деоница прве виолине која обилује трилерима. Ритмичке вредности које су употребљене у другим инструментима су уситњене, а мелодија је скоковита и испрекидана паузама.<sup>35</sup> Пред крај овог одсека, атмосфера се мења, што Бетовен назначавача и у партитури, *Cantabile espressivo (Распевано и изражајно)*, чиме овај део музичког тока припрема поновну појаву првог одсека.

Кратак четврти став овог квартета, *Alla Marcia, Assai vivace* доноси још један заокрет музичког тока. Његова јасна структура и изразито маршевски ритам контрастирају претходном току квартета. Став је конципиран као мала троделна песма после које следи нека врста прелаза ка финалу, писана у речитативном стилу. Бетовен овде није назначио да се ради о деоници писаној по угледу на речитатив јер драмски ток то овде не захтева. Ипак, јасна мелодијска линија прве виолине чија мелодија обилује репетираним тоновима и мелодијским скоковима, хармонски ток који је прожет задржицама, као и тремоло пратња осталих инструмената – налик на *basso continuo* – управо реферирају на барокни речитативни стил.

Последњи став овог квартета, *Allegro appassionato*, писан је у форми сонатног ронда у А-дуру. Већ у самом наслову јавља се референца на емоцију коју овај став доноси што додатно упућује на који начин му треба приступити. Почетни мотив овог става, који остаје у првој теми у мелодијској пратњи, јавља се први пут на крају речитатива у четвртном ставу. Прва тема овог става има изразиту мелодијску линију коју доноси прва виолина, док остали инструменти свирају пратњу која овом делу

---

<sup>35</sup> Венсан Денди овај део музичког тока поново повезује са клавирском сонатом оп. 110, прецизније са фугом завршног става, која у том ставу представља победу и долазак оазе мира и спокоја, те тако и овде одсек *Sentendo una nuova forza* представља његову победу над болешћу која га је задесила.

музичког тока даје играчки карактер. Друга тема овог ронда доноси контраст првој, те музички ток губи првобитни играчки карактер. Прва виолина поново доноси главну мелодију чијој шаљивости доприносе украси који се у њој налазе. Након поновног излагања прве теме јавља се трећа тема овог ронда која има изразито драмски карактер. Бетовен у овом одсеку мења метро-ритмичку слику такта. Иако је такт трочетвртински, композитор у овом делу музичког тока групише по три осмине, одајући утисак да се ради о такту шест-осмина. После треће теме, ток става се наставља сходно макро-плану сонатног ронда и на крају долази кода која, као и у првом ставу овог квартета, по својим димензијама и мотивском раду поприма карактеристике засебног одсека. Разлог овоме може се наћи, између осталог, и у чињеници да кода музички ток одводи у А-дур (истоимени дур) па иако и квартет и последњи став почињу у а-молу, Бетовен дело завршава у А-дуру.

Када се погледа читава концепција циклуса, трећи став представља кулминацију читавог квартета. Док за ставове који га окружују може условно да се каже да су очекивани у концепцији сонатног циклуса, за овај став се то не може рећи. Стога, референца која стоји на почетку овог става, условљена је његовим положајем у концепцији сонатног циклуса и његовим специфичним карактеристикама – пре свега тонални контраст који доноси у односу на тонални план осталих ставова гудачког квартета, као и његов вокални карактер, иако му се, додуше, на кратко враћа на крају четвртог става – захваљујући којима се издваја од остатка музичког тока и поставља као центар и кулминација целокупног циклуса.

## Епилог

Вербалне напомене које се јављају у Бетовеновим делима нераскидиво су повезане са формалним и експресивним својствима музичког тока и произилазе из њега. Као што се може приметити, појава „музичких” и „ванмузичких” референци у партитурном запису условљена је композиторовим специфичним музичким мишљењем из ког, као финални резултат, произлази инструментална „музичка драма”. Бетовенова потреба за овим произилази како из слојевитости његовог начина музичког мишљења, тако и услед недостатка већ постојећих ознака, то јест, „несавршености” система музичких ознака који је тада коришћен. Спектар вербалних напомена које је композитор користио се постепено шири, те партитуре његових позних дела обилују вербалним упућивањима на друге музичке жанрове и „ванмузичке” појмове. Иако су ови

поступци за то време били неуобичајени, Бетовенов принцип обогаћивања партитурног записа поменутиим ознакама, како би се што верније описао музички ток, представља почетак праксе коју настављају композитори који стварају у периоду романтизма и у XX веку.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- D’Indy, Vincent, *Beethoven: a critical biography* (transl. Theodore Baker), Boston, Boston Music Company, 1913.
- Rosen, Charles, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, Roma, Astrolabio, 2008.
- Kerman, Joseph, Alan Tyson and Scott G. Burnham, Beethoven, Ludwig van, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie), New York City, Macmillan Publishers, 2001.
- Popović-Mladenović, Tijana, *Muzičko pismo*, Beograd, Clio, 1996.
- Saks, Kurt, *Muzika starog sveta na istoku i zapadu: uspon i razvoj* (prev. Predrag Milošević), Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1980.
- Treitler, Leo, Beethoven’s "Expressive" Markings, in: Leo Treitler (Ed.), *Reflections on musical meaning and its representations*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, 50–70.
- Leo Treitler, *Reflections on musical meaning and its representations*, Bloomington, Indiana University Press, 2011

#### Нотни извори:

- Beethoven, Ludwig van, *Sämtliche Streichquartette*, I, Leipzig, Edition Peters, (s. a).
- Beethoven, Ludwig van, *Sämtliche Streichquartette*, II, Leipzig, Edition Peters, (s. a).
- Beethoven, Ludwig van, *Sämtliche Streichquartette*, III, Leipzig, Edition Peters (s. a).
- Beethoven, Ludwig van, *Sämtliche Streichquartette*, IV, Leipzig, Edition Peters, (s. a).
- Beethoven, Ludwig van, *Sonaten für Pianoforte solo*, 1, Leipzig, Edition Peters, (s. a).
- Beethoven, Ludwig van, *Sonaten für Pianoforte solo*, 2, Leipzig, Edition Peters, (s. a).

ПРИЛОГ

Табела 1

Први став ( <i>Moderato cantabile molto espressivo</i> ) – сонатни облик										
Експозиција					Развојни део	Реприза				Кода
т. 1–4	т. 5–12	т. 12–19	т. 20–34	т. 34–39	т. 40–55	т. 56–70	т. 70–75	т. 76–93	т. 93–105	т. 105–116
Увод	Прва тема	Мост	Друга тема	Завршна група	Централн и одсек	Прва тема	Мост	Друга тема	Завршна група	/
Други став ( <i>Allegro molto</i> ) – сложена троделна песма										
А			Б			А			Кода	
т. 1–40			т. 41–95			т. 96–143			т. 144–158	
Трећи став ( <i>Adagio ma non troppo</i> ) – fuga										
А		Б		Фуга		Б		Фуга		
т. 1–6		т. 7–26		т. 27–114		т. 114–136		т. 137–213		
<i>Adagio ma non troppo</i>		<i>Adagio ma non troppo, arioso dolente</i>		<i>Allegro ma non troppo</i>		<i>L'istesso tempo di Arioso, prendendo le forze, dolente</i>		<i>L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente</i>		

Табела 2

Први став ( <i>Assai sostenuto/Allegro</i> ) – сонатни облик							
Експозиција					Развојни део		
т. 1–8	т. 9–39	т. 39–47	т. 48–67	т. 67–73	т. 74–91	т. 92–102	т. 103–118
Увод	Прва тема	Мост	Друга тема	Завршна група	Уводни одсек	Централни одсек	Завршни одсек
Реприза					Кода		
т. 119–149	т. 149–159	т. 159–182	т. 182–192		т. 193–264		
Прва тема	Мост	Друга тема	Завршна група				
Други став ( <i>Scherzo, Allegro ma non tanto</i> ) – сложена троделна песма							
А			Б			А	
т. 1–119			т. 120–138			<i>Da capo al Fine</i>	
Трећи став ( <i>Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico</i> ) – синтеза песме и варијације							
А		Б		А <sub>1</sub>	Б <sub>1</sub>	А <sub>2</sub>	Кода
т. 1–30		т. 31–83		т. 84–114	т. 115–168	т. 169–201	т. 202–211
<i>Molto adagio</i>		<i>Andante</i>		<i>Molto adagio</i>	<i>Andante</i>	<i>Molto adagio</i>	
Четврти став ( <i>Alla marcia, assai vivace</i> ) – мала троделна песма							
а		б		а		прелаз ( <i>Più allegro</i> )	
т. 1–8		т. 9–14		т. 15–24		т. 25–46	
Пети став ( <i>Allegro appassionato</i> ) – сонатни рондо							
А		Б		А		Кода	
т. 1–51		т. 52–89		т. 90–123		т. 124–175	
т. 176–207		т. 108–277		т. 277–297		т. 299–404	

VERBAL LAYER OF THE SCORE RECORDING AND DEVELOPMENT OF  
INSTRUMENTAL „MUSIC DRAMA” IN LATE PIANO SONATAS AND STRING  
QUARTETS BY LUDWIG VAN BEETHOVEN

**ABSTRACT:** Beethoven's string quartets and piano sonatas from the late creative period represent in a good way the composer's specific reflection on instrumental musical drama, which takes place within each piece individually. Namely, in the mentioned works, the dramaturgical flow was brought to such a level that the established and conventional labels, which had been used in instrumental music until then, were no longer sufficient to express the entire dramatic potential arising from Beethoven's way of musical thinking in the late creative years. He enriches the instrumental score with verbal references to describe in words as credibly as possible the imagined sound of the tone, melody, theme, movement and their function in the concept of „musical drama”. The appearance of labels that refer to other musical genres, as well as other verbal explanations, are proof of the layering of Beethoven's way of musical thinking. This paper aims to point out all significant examples of piano sonatas and string quartets from Beethoven's late creative period, in which the appearance of unusual verbal marks and references is observed, focusing on those referring to vocal genres, as well as the most representative works of this kind – Piano Sonatas Op. 110 in A flat major and String Quartet Op. 132 in a minor, presents the development of the dramatic flow which, among other things, led to the use of such labels.

**KEYWORDS:** instrumental „musical drama”, verbal layer of the score, piano sonatas, string quartets, Beethoven's late creative period.

Милица Ђерић<sup>1</sup>

## МОГУЋИ УТИЦАЈИ РИХАРДА ВАГНЕРА НА ЛИРСКУ ДРАМУ *ВЕРТЕР* ЖИЛА МАСНЕА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Предмет истраживања у овом раду је указивање на могуће одјеке Вагнерове оперске реформе у лирској драми *Вертер* аутора Жила Маснеа. Први део рада обухвата рецепцију Вагнера у Француској (рецепција у јавности, рецепција код француских композитора, као и однос Маснеа према немачком творцу). Након тога ауторка истражује могућности постојања сличности у композиционим поступцима двојице композитора, пре свега у погледу елемената радње, форме, оркестрације, тема и мотива, као и тоналитета. Као пример за постојање паралела у њиховим поступцима коришћена је Вертерова арија из трећег чина „Што ме будиш”.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Рихард Вагнер, Жил Масне, Вертер, Француска, *Што ме будиш*.

### Увод

Музиколог Карл Далхаус (Carl Dahlhaus) истакао је у својој студији *Музика деветнаестог века* да је лирска драма касног деветнаестог века жанр у ком се радња премешта са историјске „мајерберовске” сцене на унутрашњу драму.<sup>3</sup> Овај аутор је сматрао да су тадашњи композитори „пљачкали књижевност без гриже савести”.<sup>4</sup> По његовом мишљењу, творци лирских драма се нису „устручавали” да црпе идеје у књижевним делима, као ни да слободније тумаче садржај истих, о чему, на пример, сведоче *Фауст* (1859) Шарла Гуноа (Charles Gounod), као и *Хамлет* (1868) и *Мињон* (1866) Амброаза Томе (Ambroise Thomas). Реч је о делима у којима су се композитори удаљавали од „скривеног филозофског значења” дела на основу ког је писан либрето.<sup>5</sup>

Један од таквих примера била је и лирска драма *Вертер* (1892) Жила Маснеа (Jules Massenet), у четири чина и пет слика<sup>6</sup>, за коју су либрето написали Едуар Бло

---

<sup>1</sup> Контакт: [milica.djeric13@gmail.com](mailto:milica.djeric13@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 3, рађен под менторством доц. др Драгана Јеремић-Молнар, академске 2013/2014. године.

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1992, 277.

<sup>4</sup> Исто.

<sup>5</sup> Исто.

<sup>6</sup> Жил Масне је по завршетку дела, предложио Леону Карвалу (Léon Carvalho), тадашњем директору париске Комичне опере, да постави његову оперу. Карвалу га је одбио због тога што је сиже преозбиљан. У исто то време, у Бечу, друга композиторова опера, *Манон* (*Manon*), доживљава успех, те управа позоришта тражи ново дело за приказивање и прихвата *Вертера*. То је уједно и разлог због ког је *Вертер* најпре изведен на немачком језику у Дворској опери, 1892. године, у Бечу, а тек наредне године на француском језику у Комичној опери.



(Edouard Blau), Жорж Хартман (Georges Hartmann) и Пол Мије (Paul Millet) по узору на роман у писмима *Јади младога Вертера* (*Die Leiden des jungen Werther*) немачког књижевника Јохана Волфганга Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe). На основу доступне литературе о делу може се закључити да су проучаваоци обрађивали различите теме. Однос либрета према Гетеовом роману био је само један од проблема захвалних за истраживање. Они који су одабрали тај проблем, посебну пажњу су посвећивали транспозицији романа у либрето, третману женских ликова (Лоте и Софије), обради тема природе, среће, религије, детињства и самоубиства, елементима комичног у Маснеовој опери, итд.

Утицај стваралаштва Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883) на оперу *Вертер* се такође намеће као занимљива тема за истраживање. Рад „Масне и Вагнер” Стивена Хубнера (Steven Huebner), његова књига *Француска опера у периоду fin de siècle-a. Вагнеризам, национализам и стил* (*French Opera at the Fin de Siècle, Wagnerism, Nationalism, and Style*), као и рад Жан-Кристоф Бранжеа (Jean-Christophe Branger) „Опера *Вертер* Жила Маснеа: француска или немачка ‘лирска драма’: Извори и анализа повратних мотива”, инспирисали су ме да се и сама осврнем на проблем рецепције Вагнеровог стваралаштва у Француској и примене неких његових музичко-драмских постулата. У овом раду ћу, тако, настојати да укажем на могуће одјеке Вагнерове оперске реформе у лирској драми *Вертер*. Стога ћу се, најпре, осврнути на рецепцију Вагнерове музике у Француској (рецепција у јавности, рецепција код француских композитора, као и однос Маснеа према немачком творцу). Затим ћу истражити могућност постојања сличности у композиционим поступцима двојице композитора, пре свега у погледу елемената радње, форме, оркестрације, тема и мотива, као и тоналитета. Као пример за постојање паралела у њиховим поступцима послужиће ми Вертерова арија из трећег чина, под називом „Што ме будиш”.

## Рецепција Вагнера у Француској

У уводу своје књиге *Француска опера у периоду fin de siècle*, Стивен Хубнер је констатовао да је подела на два табора – вагнеријанце (који су осећали апсолутну љубав према немачком композитору и његовом делу) и анти-вагнеријанце – била увелико присутна у француској књижевности и пре Француско-пруског рата.<sup>7</sup> Утицај Вагнера се најпре одразио на књижевност, а тек накнадно на музику. Жил Шампфлери (Jules Champfleury) и Шарл Бодлер (Charles Baudelaire) су „обожавали” Вагнера, док су га Франсоа-Жозеф Фети (François-Joseph Fétis) и Пол Скудо (Paul Scudo) критиковали у својим есејима. „Музички свет Париза” поделио се на таборе током последњих деценија XIX века.

Упркос томе што су Бодлер и други француски интелектуалци још од шездесетих година имали афирмативан однос према Вагнеру, немачки композитор је доживео неуспех у Паризу. Томас Купер (Thomas Cooper) је у свом тексту „Спектакл у деветнаестом веку” навео да су аутори који су желели да постигну славу у Француској морали да се повинују париској моди, односно владајућим стандардима.<sup>8</sup> Италијански композитори, чак и Верди (Giuseppe Verdi), прилагођавали су своје опере француској сцени и на тај начин обезбеђивали себи место на француском репертоару. Што се тиче немачке опере, с једне стране, „Вебер и Моцарт су често извођени”, а „гајена је и особита љубав према *Чаробном стрелцу* (*Der Freischütz*)<sup>9</sup>”, како тврди аутор чланка. С друге стране, неуспешна премијера Вагнерове опере *Танхојзер* (*Tannhäuser*) у Паризу 1861. године, као резултат композиторовог одбијања да уврсти балет у своје дело, илуструје једну од бројних препрека с којима се могао сустрести страни композитор у тако конзервативној средини.

Вагнеров есеј „Немачка уметност и немачка политика”<sup>10</sup> (1867) и текст „Капитулација”<sup>11</sup> (1873), додатно су угрозили његову репутацију у Паризу, а композитор је због њих чак изгубио подршку Жила Шампфлерија и Катула Мендеза (Catulle Mendès).

---

<sup>7</sup> Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle, Wagnerism, Nationalism, and Style*, New York, Oxford University Press, 1999, 11.

<sup>8</sup> Thomas Cooper and Caroline Potter, *Nineteenth-Century Spectacle*, in: Richard Langham Smith (Ed.), *French Music Since Berlioz*, Aldershot, Ashgate, 2006, 20.

<sup>9</sup> Steven Huebner, *French Opera...*, нав. дело, 11.

<sup>10</sup> Вагнер у есеју контрастира Француску Немачкој и на њеном примеру показује шта немачка држава и култура не би никако требало да буду.

<sup>11</sup> Радња проблематичног текста смештена је у Париз. Вагнер у њему карикира познате личности француског културног живота и подсмева се француској опери и балету.

Услед специфичних политичких околности седамдесетих година XIX века, односно пораза француских трупа у бици код Седана, рецепција Вагнера и његових идеја је постајала све тежа, а јаз између супротстављених табора се продубио.<sup>12</sup> Извођења Вагнерових дела била су праћена политичким немирима и демонстрацијама на улицама. Публика је онемогућила интерпретације његових опера под диригентском палицом Жила Паделупа (Jules Pasdeloup) у оквиру *Популарних концерата*, као и низ од четири изведбе првог чина *Лоенгрин* у оквиру *Нових концерата* којима је руководио Шарл Ламуре (Charles Lamoureux). Леон Карваљо, директор Комичне опере, добио је подршку министра културе да постави *Лоенгрин* у тој институцији, али је напустио пројекат 1886. године због претњи и најаве масовних демонстрација.<sup>13</sup> Шарл Ламуре је организовао извођење ове опере у Позоришту *Еден*, уз помоћ Имануела Шабријеа (Emmanuel Chabrier) и Венсана Дендија (Vincent d'Indy), иако су га критичари и генерал Жорж Буланже (Georges Boulanger), министар рата, саветовали да од тога одустане. Називан је „пруским агентом”, а члановима његове породице, упућена су претећа писма.<sup>14</sup> Приликом изведбе у сали је владао мир. Међутим, по завршетку опере, позориште је каменовано. Маса демонстраната разишла се тек након најаве обустављања даљег извођења овог дела.

Након турбулентних седамдесетих и осамдесетих година, уследио је период попуштања, што је допринело и промени односа према Вагнеру и његовим делима. Оснивање *Друштва великих музичких извођења Француске* на челу са грофицом Грефулхе (Greffulhe) 1890. године, омогућило је промовисање страних ремек-дела ретко интерпретираних у Француској. Жан Рит (Jean Ritt) и Педро Гајар (Pedro Gailhard) су уприличили дуго чекано и, овог пута, мирно извођење *Лоенгрин* у *Опери* 1891. године. Ред је, наиме, владао на улицама и током и после изведбе дела, захваљујући присуству јаким полицијских снага. Опера је изведена тридесет и шест пута до истека уговора. Иако је национализам остао „доминантна снага у културном животу Француске”, до краја деветнаестог века већина Вагнерових опера доживела је премијеру у Француској.

---

<sup>12</sup> Томас Купер је цитирао композитора Пола Бернара (Paul Bernard) који је писао како су скоро сви млади музичари у Француској „жудели за пољупцем модерне немачке музе”. Анти-вагнеријанци су негирали тај став и тврдили да су „вагнеријанске сирене” завеле француске композиторе. Упор. Thomas Cooper, *Nineteenth-Century Spectacle...*, нав. дело, 21.

<sup>13</sup> Лист *Le Figaro* је проценио да је у негодовањима учествовало чак педесет хиљада демонстраната.

<sup>14</sup> Steven Huebner, *French Opera...*, нав. дело, 18.

Вагнеријански утицај се прогресивно ширио, а вагнеријанска опера је постајала извесни, неизбежни, модел и у Француској и у њеном окружењу.

Утицај Вагнера на француску оперу за свој коначни исход није имао потпуну промену француског оперског стила. Томас Купер је у свом тексту „Спектакл у деветнаестом веку” навео пример Ернеста Шосона<sup>15</sup> (Ernest Chausson), Имануела Шабријеа и Ернеста Рејера<sup>16</sup> (Ernest Reyer), који су доживљавани као вагнеријанци, али који и поред тога нису били његови имитатори.<sup>17</sup> Француски композитори су, по Куперовом мишљењу, желели да, помоћу Вагнерових идеја, односно, следећи његову линију мисли, пронађу сопствени оперски стил. Венсан Денди<sup>18</sup> и Алфред Бруно (Alfred Bruneau) су управо настојали то да постигну, иако су имали сасвим супротне политичке визије. Купер је сматрао да су аутори комичних опера лакше могли да избегну утицаје Вагнера и остану у оквирима француске традиције.<sup>19</sup> По његовом суду, један од композитора који је био способан да доследно примени Вагнерове композиционе поступке у својим делима, био је Жил Масне.<sup>20</sup>

Жил Масне, значајно је приметити, одлучује да компонује оперу *Вертер* након „ходочашћа” у Бајројт 1886. године и након што је присуствовао извођењу *Парсифала* (*Parsifal*).<sup>21</sup> Композитор није крио своје одушевљење Вагнером, како сазнајемо из бележака Теодора де Визеве (Téodor de Wyzewa) и Хубнеровог чланка „Масне и Вагнер”. Након што је чуо циклус *Прстен Нибелунга* (*Der Ring des Nibelungen*), Масне је одушевљено изјавио: „какав магијски спектакл! Каква музика! Каква нежност [подвучено четири пута] у оркестрацији”.<sup>22</sup> Хубнер тврди да је Масне, на једном салонском окупљању, изјавио да је вагнеровска снага толико моћна, да када појединци чују извођење једног од његових дела „признају да никада не би више пожелели да компонују [...] али онда то забораве и почну изнова”.<sup>23</sup> Композитор је наводио своје студенте на

---

<sup>15</sup> Шосон пише оперу *Краљ Артус* (*Le Roi Arthus*) по узору на Вагнера.

<sup>16</sup> Ернест Рејер пише оперу *Сигурд* (*Sigurd*) по узору на Вагнера.

<sup>17</sup> Thomas Cooper, *Nineteenth-Century Spectacle...* нав. дело, 21.

<sup>18</sup> Венсан Денди пише оперу *Фервал* (*Fervaal*) или „француског *Парсифала*” по узору на Вагнера.

<sup>19</sup> Thomas Cooper, *Nineteenth-Century Spectacle...*, нав. дело, 49.

<sup>20</sup> Исто.

<sup>21</sup> Ни накнадна посета немачком граду Вецлар није била безначајна. Ту се родила идеја да се Гетеов роман *Јади младога Вертера* омузикали.

<sup>22</sup> Steven Huebner, *Massenet and Wagner: Brindling the Influence*, *Cambridge Opera Journal*, 1993, 5/3, 226.

<sup>23</sup> Исто.

конзерваторијуму да буду *вагнеријанци*, и да се упусте у те „нове светове, пуне правих завођења”. У двадесетом поглављу „Милано, Лондон, Бајројт” своје аутобиографије под називом *Моје успомене*, Масне је написао да је поново ишао у Бајројт да „аплаудира *Мајсторима певачима из Нирнберга*”.<sup>24</sup> Записао је да:

Рихард Вагнер већ годинама није био ту, али [да] је његова титанска душа живела на свим извођењима његових дела. Сећао сам се, шетајући баштама које су окруживале Бајројтско позориште, да сам га упознао 1861. године. Становао сам десет дана у малој соби до његове, у дворцу Plessis-Trévisé, који је припадао славном тенору Густаву Рожеу (Gustave Roger). Он је говорио немачки и понудио се да преведе *Танхојзера* Рихарда Вагнера на француски језик, при чему је немачки композитор дошао да живи код њега како би се француске речи доследно уклопиле с музиком. Сећам се његове енергичне интерпретације када је свирао на клавиру одломке тог ремек-дела, тако непознат тада, али толико обожаван од тада у целом свету.<sup>25</sup>

### Утицај Вагнера на Маснеову оперу *Вертер*

Међу ауторима који су сматрали да је Масне био следбеник Вагнера налазио се и Теодор де Визева. Он је својевремено писао да је Масне „употребљавао више од једне тајне мајстора из Бајројта.”<sup>26</sup> Међутим, Визева није открио које је то тајне Масне употребљавао, као ни меру у којој се прилагођавао Вагнеровом утицају. Поједини музиколози су, међутим, Маснеову лирску драму *Вертер* јасно повезали с Вагнеровом музичком драмом *Тристан и Изолда (Tristan und Isolde)*, а лик Вертера са ликом Тристана.

### „Вертер”: француски „Тристан”?

Рене Думеснил (Rene Dumesnil) тврдио је у својој књизи *Опера и комична опера* да је *Тристан* поред *Мајстора певача* „најперфектније ремек-дело Вагнера, оно у ком његове теорије нађу тако laku примену”.<sup>27</sup> Шарл Малерб (Charles Malherbe) је, како сазнајемо из

<sup>24</sup> Jules Massenet, *Mes souvenirs*, Paris, Pierre Lafitte & Cie, 1912.

<sup>25</sup> Исто.

<sup>26</sup> T  dodor de Wyzewa, *Werther devant la presse viennoise*, *Le M  nestr  l*, 1892, 58/10, 77.

<sup>27</sup> René Dumesnil, *L'opéra et l'opéra comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, 99.

поглавља о опери *Вертер* у Хубнеровој књизи<sup>28</sup>, сматрао да је Масне „написао сопственог *Тристана*”. Он је говорио о *Вертеру* као својеврсној „француској замени за моћног *Тристана*”.<sup>29</sup> Уколико упоредимо поједине сегменте две опере, као и елементе фабуле и музичког језика, увидећемо да сличности постоје.

У опери *Вертер* (као и у Гетеовом роману *Јади младога Вертера*) има неколико мотива који су познати из легенде о Тристану и Изолди. Вертер и Лота, као и Тристан и Изолда, налазе се у средишту немогуће али „неодољиве” љубави. У обе опере на путу им се испречује трећи лик: Алберт, Лотин муж, односно краљ Марк, Изолдин муж. Интересантно је да Вертер, као и Тристан, воли уметност, поезију, музику, а обојица су у служби виших друштвених слојева. Они следе ток судбине и суочавају се с бројним препрекама на том путу (Тристан физичким – као што је борба за принцезу; Вертер психолошким – јер је конкурент Алберт присутан од самог почетка). Оба јунака се боре с новорођеном љубављу и покушавају да је негирају свим својим снагама. Осећају љубомору, али се брзо препуштају судбини знајући да их чека трагичан крај. Занимљиво је да Вертер, као и Тристан, призива, односно изазива смрт.

Поред сличности у погледу заплета и главних ликова, постоје и друге врсте паралела. И Масне је, као и Вагнер, у опери дао велики значај природи, односно башти, шуми, као местима где парови доживљавају солстицију среће. Осим тога, присутно је и позивање на религију, односно ослањање на веру, која треба да помогне паровима у доношењу исправне, разумне одлуке. Значајно је и то да се Маснеова нумера растанка након што Вертер отпева Осијанове стихове може поистоветити с Вагнеровом сценом растанка Тристана и Изолде. Смртно рањени Тристан чека Изолду, као што чини и Вертер (иако је самог себе ранио) у истоименој опери. Оба пара покушавају да се одупру оковима судбине снагом љубави и надају се лепшем другом животу с вољеним. Лота и Изолда дотрчавају до вољених у завршним сценама обе опере. Међутим, Изолда се придружује Тристану у смрти, прелазећи с њим у други, бољи живот.

---

<sup>28</sup> Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siecle...*, нав. дело, 125.

<sup>29</sup> Исто.

## Путеви људског спасења: жртва

Вертер се чином самоубиства жртвује, што је еквивалентно тристановској смрти, проузрокованој љубављу. Вертер је типични вагнеријански оперски лик. Осим с Тристаном, може се упоредити и са ликом Сенте из опере *Холанђанин луталица* (*Der fliegende Holländer*), односно с ликовима из других опера немачког композитора, који се жртвују зарад љубави.

У музичким драмама Рихарда Вагнера поред спољашње радње, постоји и унутрашња радња.<sup>30</sup> Хубнер тврди да у опери *Вертер* „пуцањ из пиштоља над елементима спољне радње има мало значаја, зато што протагониста у суштини умире због унутрашње ране”.<sup>31</sup> У опери је представљено психолошко стање протагонисте,<sup>32</sup> његов пут од тек пронађене среће до очаја. Вертер види спас у трагедији, односно смрти. Он открива Лоти да види себе срећног у том „другом” животу. Масне је употребом дечјег хора у завршној сцени пре представио славу Вертеровог спасења него његову смрт. Јунак опере жели да почива у природи, сахрањен између две липе. Тристан и Изолда су спасење нашли у другом виду природе, међу таласима.

## Форма (структура, сцене)

Опера *Вертер*, за разлику од Вагнерових опера, садржи четири чина. Међутим, могу се уочити и одређене сличности у појединим елементима оперске структуре. Стивен Хубнер је констатовао да је Масне „по први пут у својој каријери, као Вагнер у *Тристану*, избегавао употребу ансамбала и хора”.<sup>33</sup> Изузев четири дуета Лоте и Вертера, остатак опере сачињен је из речитатива, арија, ариоза, дијалогских сцена, прелудија, оркестарских интерлудија, симфонија. Маснеов третман чинова не одговара принципима Рихарда Вагнера. Постоје одломци у трећем чину који се могу одвојити од целокупне опере и функционисати као засебне целине, попут Вертеровог „Осијановог лида” или Лотине арије „Иди! Пусти моје сузе да теку”. Међутим, и у делима немачког композитора се

---

<sup>30</sup> Развој страсти не сме зависити од екстерних догађаја.

<sup>31</sup> Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siecle...*, нав. дело, 125.

<sup>32</sup> Исто, 113.

<sup>33</sup> Steven Huebner, *Massenet and Wagner: Brindling the Influence...*, нав. дело, 224.

могао јавити по неки изузетак, у сценама као што је Изолдина смрт, која се издваја на известан начин из „океана” континуиране драме.

### **Оркестар, музичке теме и мотиви, тоналитети**

На питање због чега не постоји више хорских сцена у *Вертеру* Масне је одговорио: „Зато што сам настојао пре свега да прикажем унутрашње намере драме, које би снаге хора само омаловажиле. Желео сам да тумачим самим оркестром, односно симфонијом, дубока људска осећања која покрећу Вертера и Лоту.”<sup>34</sup> Овим ставом Масне је пришао корак ближе вагнеријанској драми.<sup>35</sup>

Симфонијски начин мишљења имплицира, наиме, употребу лајтмотива. Како сазнајемо из „Вагнеријанског појмовника” који је за *Приручник о Вагнеру* сачинио Томас Греј (Thomas Gray), лајтмотиви су „музичке идеје које имају карактеристично асоцијативно значење (могу се односити на одређени лик, предмет, идеју или емоцију) у уској вези са значајним драмским моментом и пропратним текстом”.<sup>36</sup> Те музичке идеје добијају додатна значења кроз измене које трпе у следећим појавама, односно у одговарајућем драмском контексту, или кроз развој драме. У свом спису *Опера и драма*, као и у појединим одломцима из *Саопштења мојим пријатељима*, Вагнер је говорио, о главним „мелодијским елементима” или идејама, као и о „основним мотивима”, односно драмским мотивима којима одговара одређена музичка идеја. Масне је преузео Вагнерову дефиницију лајтмотива и применио је на своју оперу *Вертер*. Подела на „главне музичке теме” и мотиве, као и сами називи мотива, доприносе стварању „вагнеријанске слике лирске драме”. Жан-Кристоф Бранже се тиме бавио у чланку „*Вертер* Жила Масне: француска или немачка ‘лирска драма’: извори и анализа повратних мотива”.

Опера *Вертер* се, како пише Бранже, састоји из пет главних музичких комплекса: Лотине баште, Вертеровог доласка, Лоте у Вертеровим очима, На сјају месечине и Спаса у

---

<sup>34</sup> Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siecle...*, нав. дело, 126.

<sup>35</sup> Масне третира оркестар као засебну личност. (Унутрашња) драма се одвија у њему.

<sup>36</sup> Thomas S. Gray, A Wagnerian Glossary, in: Barry Millington, *The Wagnerian Compendium*, Thames & Hudson, 2001, 234–235.



смрти.<sup>37</sup> Већина музичких комплекса, констатује Бранже, изложена је у вокалној деоници, изузев два (Лотина башта и На сјају месечине) која су поверена оркестру. Карактер (значење) музичких комплекса увек остаје непромењен, иако се текст мења. Измене појединих музичких компонената (ритам, мелодија, хармонија) не дотичу видно музички комплекс, који је увек препознатљив. Тоналитет је углавном очуван. Уколико дође до промена, оне су искључиво у служби драме.

„Мотиви везани за места/дешавања”, како их назива Бранже, деле се на две групе: први се директно везују за одређени догађај (Служавка, Храм, Ужина), док други доминирају једном изабраном сценом (Бал, Процесија, Сцена две сестре, Успомене, Смрт) или се јављају у виду теме (Божихна ноћ). Они су углавном изложени у оркестру, изузев мотива успомена, и осликавају „боју” средине коју представљају. Из тог разлога, не трпе велике промене и имају улогу реминисценције (сећања). Ови мотиви су различитих трајања и структура. У мотивима Бала, Сцене две сестре, Процесије, Смрти и Божићне ноћи, доминира четворотактна структура. Јавља се и принцип понављања нуклеуса теме/основе мотива (Смрт – четири осмине). Велики број мотива има вагнеровски облик ААБ (излагање, потврђивање са могућим изменама, развој), традиционалну форму песама. Мотиви везани за места/дешавања могу прерасти у слободан облик (Храм, Божићна ноћ), бити поновљени само једном (Служавка) или се вратити у варираном виду (Ужина) у облику АА<sub>1</sub>БА<sub>2</sub>. Рондо форма је такође често примењивана.

„Карактеристични мотиви” се, за разлику од „мотива везаних за места/дешавања”, јављају у више оперских слика. Поједини имају димензије тема (Дечији Божић, Осијанови стихови, Софија) док се други ограничавају на свега неколико тонова (Брулхман и Катчен, Вертер, Молитва, Претња), неколико тактова (Алберт, Лота, Вино) или облик *aabb* у трајању од четири такта (Јохан и Шмидт). У својим следећим појавама мотиви се јављају у варираном виду, трпе мање измене попут промене тоналитета (Вино, Претња, Молитва) као и веће измене, због психолошке еволуције ликова, њихових осећања.

Јукстапозицијом различитих мотива или тема, њиховим развојем, променама тоналитета, Масне најављује драму која следи. Међутим, он не примењује комплексан

---

<sup>37</sup> Они су симболични (каткад носталгични) и одговарају одређеном психолошком стању или ситуацији. Jean-Christophe Branger, *Werther de Jules Massenet: un „drame lyrique“ francais ou germanique? Sources et analyse des motifs récurrents*, *Revue de Musicologie*, 2001, 82/2, 432.

контрапунктски рад на начин на који је то чинио Вагнер. Француски композитор мотиве више понавља него што их развија. Употребом строфичног облика с рефреном и бар форме ослања се на композиционе принципе немачког ствараоца. По Маснеовом мишљењу, да би се написала добра симфонија, „није ствар имати мноштво идеја, већ да се оне развијају са уметношћу, да се из њих извуче све што се може”, што он сам сматра да није успео учинити.<sup>38</sup>

Сваки мотив или тема је у тоналитету који се везује за њега. Тако се де-мол везује за Вертеров, А-дур за Софијин и Бе-дур за Албертов мотив. Релативна тонална стабилност симболише снагу њихових карактера. Насупрот томе, бројне промене тоналитета које прате Лотин мотив сликају њену психолошку нестабилност, насталу услед тога што она не може да се избори с оним што јој говори срце и с оним што јој „диктира” разум. Мотив породичне везе Софије и Лоте представљен је А-дуром и његовом доминантом. Све главне теме у опери *Вертер* и „карактеристични” мотиви остају у основном тоналитету или модулирају у блиски тоналитет, док „мотиви везани за места/дешавања” могу да буду изложени у тоналитетима ликова који су или присутни на сцени или су само поменути.<sup>39</sup>

### Музички цитати из опера Рихарда Вагнера

У циљу да музиком што верније дочара садржај текста, Масне се није устручавао да чак црпи идеје из партитура својих претходника.<sup>40</sup> У лирској драми *Вертер* Масне је три пута цитирао Рихарда Вагнера. Ти цитати се везују за три главне теме ове опере – природу, љубав и трагични крај (смрт).

У Вертеровој арији „О природо пуна чари” из првог чина, Масне дескриптивно приказује природу својеврсним „треперењем” у деоницама гудачких инструмената над лежећом хармонијом у *pppp* динамици. Он је заправо употребио Вагнеров мотив шапата шуме из опере *Зигфрид (Siegfried)*, који су различити композитори употребљавали у сврху евоцирања звука природе.

---

<sup>38</sup> Jean-Christophe Branger, нав. дело, 447.

<sup>39</sup> Исто, 450.

<sup>40</sup> Исто, 448.

На самом крају *Вертера*, Масне је Лотин пољубац пропратио хроматиком. Поређење музичког мотива пољупца из четвртог чина опере *Вертер* с мотивом магије сна из трећег чина *Валкире (Die Walküre)*, открива нам и други, не-музички контекст. Овај мотив<sup>41</sup> се у *Валкири* чује у тренутку када Вотан успављује Бринхилду, а у музичкој драми *Зигфрид* (као својеврсна антиципација) се експонира непосредно пре него што је пољупцем буди Зигфрид. У Вагнеровој музичкој драми овај мотив прати сцене у којима се појављују љубавни парови, као и оне које представљају ретке моменте обостране среће, што је слично ситуацији коју преживљавају Лота и Вертер.<sup>42</sup>

У трећем чину опере, након арије „Што ме будиш” и дуета са Лотом, Вертер остаје сам. Интензитет оркестарског звука расте (динамички до *ff*, фактурно, инструментацијом – учешћем гудачког, дрвеног дувачког, лименог и корпуса ударалки) до пароксизма. Ударац добоша одређује врхунац тог раста звука, да би се након тога он стишао, тонући у *pianissimo* динамику и мањи инструментаријум (дубоки гудачи, хорне), што дочарава забринутост. У достигнутој атмосфери Вертерова осећања су илустрована изузетним музичким проседеом. Масне преузима акорд из другог такта прелудијума за *Тристана и Изолду*, тзв. „Тристанов акорд”<sup>43</sup>, транспонујући га за кварту ниже. Није реч о омажу Вагнеру, већ о смисленом драматуршком гесту. Овај акорд, симбол трагичног исхода у Вагнеровом делу, тачка је у којој се концентришу мотиви бола и жеље који спајају љубавнике судбином која их води у пропаст.

### **Осијанови стихови у служби драме**

Вертерова арија „Што ме будиш” из трећег чина, на стихове Осијанове поезије, један је од делова опере у којима се најбоље манифестују поједини елементи вагнеријанске драме.

Арија се налази на драмски важном месту у опери. Вертер је одлучио да посети Лоту последњи пут пре него што изврши самоубиство. При уласку у дневни боравак, он се присећа њиховог заједничког музицирања за клавиром које га је чинило срећним, њеног гласа који је пратио његов, књига које су их зближиле. Међутим, око му пада и на

<sup>41</sup> В. Richard Wagner, *Die Walkure*, III, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, т. 314.

<sup>42</sup> Jean-Christophe Branger, нав. дело, 449.

<sup>43</sup> В. „Тристанов акорд“, у: Jules Massenet, *Werther*, III, Paris, Heugel & Cie, 1911, 176, т. 20–24.

пиштоље који ће му донети спас, одмор ком тежи. Лота га моли да настави с претходно започетим превођењем Осијанових стихова, при чему он изустуи „Цела моја душа је ту” и почиње, очајан, да пева своју арију. Арија Лоту доводи до суза и она му, не успевајући да сакрије своја осећања према њему, пада у наручје. Ипак, не желећи да се одрекне Алберта зарад њихове „бесмртне љубави”, бежи од њега, поздрављајући га речима „збогом”.

Арија се може посматрати као својеврсни *Gesamtkunstwerk*, с обзиром на то да се у њој спајају различите уметности – поезија, сценски покрет и музика – које су у служби драме. Стихови представљају саму срж драме, најављују жртву, трагични крај. По мишљењу Вагнера „поетска сврха/намена” служи као подстрек или „плодни” посредник музичке драме.<sup>44</sup> Музичка драма се рађа спојем поезије и музике, при чему је поезија та која „оплођује” музику. Он сматра да је поезија неспособна да досегне искрену (праву емоционалну) наклоност (саосећање) публике без музике (медија чисте експресије), која исто тако не може створити или „родити” драму без поезије. Либретисти и француски композитор су „омузикалили” стихове Осијанове поезије на начин на који је налагао Вагнер. У Вагнеровим музичким драмама, као и у Масневој опери *Вертер*, „мелодија стиха” се креће у оквиру једног тоналитета све док је расположење исто. Променом расположења „мелодијска линија слободно ‘модулира’ у друге тоналитете”. Она дакле, директно зависи од тока емоционалне „модулације”.<sup>45</sup> У својој дефиницији „модулације” Вагнер је потврдио везу између музичке модулације и поетског текста (израза).<sup>46</sup> Уочљива је још једна сличност између двојице композитора. Почетна три такта арије „Што ме будиш” Масне третира као лајтмотив<sup>47</sup> у даљем току опере, што такође открива Вагнеров утицај. У наредним појавама, мотив се развија у служби драме. Јавља се четири пута, увек у варираном виду, у трећем чину опере, у дуету Лоте и Вертера (два пута самостално у оркестру, једном у гласу, и једном симултано у гласу и оркестру), и два пута у четвртном чину (у гласу па и у оркестру).<sup>48</sup> Пре него што се упустимо у анализу појединих појава овог мотива, осврнимо се на његово излагање у самој арији.

---

<sup>44</sup> Thomas S. Gray, нав. дело, 238.

<sup>45</sup> Исто.

<sup>46</sup> Исто, 235.

<sup>47</sup> В. мотив Осијанових стихова у: Jules Massenet, *Werther*, III, *Werther* “Pourquoi me réveiller”, нав. дело, 176, т. 9–11.

<sup>48</sup> Видети детаљније у (приложеној) табели Жан-Кристофа Бранжеа. Jean-Christophe Branger, нав. дело, 483.

Вертерова арија је написана у строфичној форми с рефреном. Она почиње инструменталним уводом од четири такта у ком Масне *piano* динамиком и специфичним инструменталним саставом (харфа, четири хорне, тромбон, тимпан, виола и виолончело) најављује трагедију која следи. Прва строфа („Што ме будиш, лахору пролетњи, што ме будиш?/Умиљаваш се љубавно,/Али време ми је близу да завенем/Близак је олуј који ће ми лишће пооткидати!”<sup>49</sup>) арије траје десет тактова. У строфи је изложена тема из које је произашао и мотив Осијанових стихова. У Вертеровој вокалној деоници присутан је скок кварте (цис-фис), који води у тонику фис-мола (тон фис2), да би се потом мелодија спустила за октаву ниже (до тона фис1) и осликала Вертеров губитак наде. Интервал кварте је у служби драме, јавља се у кључним тренуцима опере, па и у трагичном епилогу. Оркестар, пред сам рефрен, преузима тему (флаута, обоа, фагот, прве и друге виолине, виола и виолончело – у октавама). Вертеров рефрен на текст „што ме будиш, лахору пролетњи” започиње три осмине касније у односу на претходне наведене деонице, и представљен је краћим нотним вредностима (шеснаестинама) у односу на почетни стих арије који има исти текст. Мелодија рефрена садржи скок сексте навише (цис2-аис2) уместо скока терце наниже (цис2-аис1) као у почетним тактовима, да би се нагласила кључна реч, глагол „будити”, чиме је Масне суптилним поступком исказао свој дар за драму.<sup>50</sup> Андре Коки (André Coquis) у монографији *Жил Масне* сматра да „симфонија има право, можда чак и обавезу да ‘прича’ када ликови нису у стању да то учине сами”.<sup>51</sup> У двотактном инструменталном прелазу, уланчаном са рефреном, тема је поверена оркестру, првим и другим виолинама. Овај поступак се могао довести у везу са Вагнеровим оперским „решењима”. Друга строфа арије („Сутра ће путник наићи,/наићи ће онај који ме је видео за лепоте моје;/око његово тражиће ме у пољу, свуд унаоколо,/и наићи ме неће!”<sup>52</sup>) такође траје десет тактова и изграђена је на истој теми. Арија се завршава рефреном који је, као и у првој појави, у служби драме.

Занимљива је сличност између мотива Дечијег Божића с почетка првог чина<sup>53</sup>, мелодије у Еф-дуру, и мотива Осијанових стихова, мелодије у фис-молу.<sup>54</sup> Обе мелодијске

<sup>49</sup> Johan Wolfgang von Goethe, *Jadi mladoga Vertera* (prev. Stanislav Vinaver), Beograd, Dereta, 2007, 163.

<sup>50</sup> Достигнута је *fortissimo* динамика у свим деоницама, као извесни врхунац. Изнад музичког система стоји не-музичка ознака „без наде/у очају”.

<sup>51</sup> André Coquis, *Jules Massenet*, Paris, Seghers, 1965.

<sup>52</sup> Johan Wolfgang von Goethe, *Jadi mladoga Vertera...*, нав. дело, 163.

<sup>53</sup> В. Jules Massenet, *Werther*, I, Le Bailli et les Enfants „Noel! Noel!“, нав. дело, т. 9–16.

линије мотива представљене су разложеним трозвуком, најпре у првом обртају, а након тога и у основном облику (акорда). Можемо приметити да су употребљени и исти интервалски скокови (скок кварте, терце). Почетак Вертерове арије „Што ме будиш“ нам се из тих разлога чини познатим. Стивен Хубнер је овај Маснеов музички поступак сматрао „тајном музичком везом“ између Маснеа и Вагнера. Мотиви се, наиме, разликују у погледу метра, артикулације и тоналитета. Мотив Дечијег Божића, значајно је приметити, уско је повезан с рођењем Свевишњег, јер је дечија песма у оквиру које се излаже посвећена том празнику. Излагајући га на самом почетку, као и на самом крају опере, Масне га умрежава у драмско ткиво.

У четвртом чину мотив Осијанових стихова јавља се у Вертеровој вокалној деоници у варираном облику, у Це-дуру, тако што је глава теме претрпела аугментацију<sup>55</sup>. Занимљиво је да Вертер у том тренутку пева о опроштају, невиности, као и то да је мотив Осијанових стихова праћен мотивом Дечијег Божића у дечијем хору (пола гласова) који пева о срећи. Јукстапозицијом ова два мотива, мотива трагедије и мотива Исусовог рођења, невиности и среће, Масне мења првобитно значење мотива Осијанових стихова. Он музиком илуструје Вертерову визију спаса у жртви. Главни лик се радосно опрашта од живота (прати га дечија „срећна” песма) и тежи одласку у „други”, по његовом мишљењу „бољи” свет. На тај начин је Масне продубио значење Осијановог мотива.

Следећа, уједно и последња појава мотива Осијанових стихова, јавља се такође у четвртом чину, у епилогу<sup>56</sup>. Изложена је само глава теме у оркестру, хармонија је нестабилна што наговештава коначни крај. Узнемирен/неспокојан мотив, изложен је у дрвеним дувачким инструментима и хорнама. Разрешава се тек накнадно у дечијем хору, односно у последњем излагању Божићне песме,<sup>57</sup> у којем Масне изоставља стих „Божић, Божић!”, и директно употребљава речи „Исус се родио”. Мотив дечијег Божића није изложен унисоно, као на почетку опере, већ је полифоно третиран, у три гласа. Музичким истицањем речи „Исус се родио”, Масне је постигао посебан ефекат. Он, наиме, музиком

---

<sup>54</sup> Упор.мелодијски костур мотива Осијанових стихова и мотива дечијег Божића, у: Jules Massenet, *Werther*, нав. дело, III, *Werther* „Pourquoi me réveiller”, 176, т. 9–11 и I, *Le Bailli et les Enfants* „Noel! Noel!”, т. 9–16.

<sup>55</sup> В. мотив Осијанових стихова у гласу у: Jules Massenet, *Werther*, IV, Duo de Charlotte et Werther, нав. дело, т. 2–6.

<sup>56</sup> В. мотив Осијанових стихова у оркестру у: Jules Massenet, *Werther*, IV, Epilogue, Premier mouvement, нав. дело, т. 3–5.

<sup>57</sup> Деца се налазе изван сцене.

успева да истакне дубљи садржај сцене, а то је Вертерово спасење, односно његов животни пут који га је кроз патњу довео до поновног рођења. Тиме се уједно заокружује и читав драматуршки ток, само музичко дело.

### **Закључак**

У лирској драми *Вертер* се јасно могу увидети утицаји Рихарда Вагнера. Маснеова опера разликује се од Вагнерових музичких драма попут *Зигфрида*, али је блиска опери *Тристан и Изолда*. У раду смо се осврнули на карактеристике овог „француског *Тристана*”. Приметили смо сличности у погледу елемената радње, структуре опере, употребе оркестра, лајтмотива, повезаности музике и текста. Ипак, уочили смо и извесне разлике. Оне су најприметније у Маснеовом приступу, односно третману хармоније, који је за разлику од Вагнера, далеко једноставнији, али и у несклоности ка сложенијем контрапунктском третману материјала. Могуће је да је Масне поступао на овај начин да би оперу учинио пријемчивијом француској публици. Он је, наиме, Вагнеров принцип компоновања ублажио, одбацивши комплексна решења, али задржавајући неке основне смернице. Можемо рећи да је тиме Масне успео да направи компромис између музичко-драмских принципа композитора коме се дивео и начела средине у којој је опера требало да „живи”.

### **ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):**

- Branger, Jean-Christophe, *Werther de Jules Massenet: un ‘drame lyrique’ français ou germanique? Sources et analyse des motifs récurrents*, *Revue de Musicologie*, 87, 2, Société Française de Musicologie, 2001.
- Cooper, Thomas, *Nineteenth-Century Spectacle*, in: Richard Langham Smith and Caroline Potter (Ed.), *French Music Since Berlioz*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- Coquis, André, *Jules Massenet*, Paris, Seghers, 1965.
- Dahlhaus, Carl, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- De Wyzeva, Téodor, *Werther devant la presse viennoise*, *Le Ménestrel*, 1992, 58/10.
- Dumesnil, René, *L'opéra et l'opéra comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

- Gray, Thomas S., A Wagnerian Glossary, y: *The Wagnerian Compendium*, Barry Millington, Thames & Hudson, 2001.
- Huebner, Steven, Massenet and Wagner: Brindling the influence, *Cambridge Opera Journal*, 1993, 5/3.
- Huebner, Steven, *French Opera at the Fin de Siecle, Wagnerism, Nationalism, and Style*, New York, Oxford University Press, 1999.
- Massenet, Jules, *Mes souvenirs*, Paris, Pierre Lafitte & Cie, 1912.
- Massenet, Jules, *Werther*, Paris, Heugel & Cie, 1911.

*Milica Djerić*

POSSIBLE INFLUENCES OF RICHARD WAGNER ON JULES MASSENET'S  
LYRICAL DRAMA *WERTER*

ABSTRACT: The subject of research in this paper is to point out the possible echoes of Wagner's operatic reform in the lyrical drama *Werther* by Jules Massenet. The first part of the work includes the reception of Wagner in France (reception in public, reception by French composers, as well as Massenet's attitude towards the German artist). After that, the author explores the possibilities of the existence of similarities in the compositional procedures of the two composers, primarily in terms of elements of action, form, orchestration, themes, and motifs, as well as tonality. As an example of the existence of parallels in their actions, *Werther's* aria from the third act „What Awaken Me” was used.

KEYWORDS: Richard Wagner, Jules Massenet, *Werther*, France, *What awaken me*.



## ВЕРДИЈЕВА ВИЗИЈА СПОЈА МУЗИКЕ И ДРАМЕ У ОПЕРИ *МАГБЕТ*<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Прва Вердијева опера инспирисана Шекспиром, *Магбет*, мелодрама у четири чина дело је у којем је композитор тежио да оствари спој музике и драме. О томе сведоче Вердијеве многобројне интервенције на самом либрету и оперском сижеу, као и ангажовање чак двојице либретиста, Франческа Пјавеа, потписника либрета и Андреа Мафеија, либретисте који је начинио неке интервенције у појединим деловима либрета, приближавајући га драмском предлошку. Током читавог живота, Верди се увек интересовао за драмске поставке Шекспировог позоришног комада, као и за поставке своје опере. О томе сведочи и бројна кореспонденција са певачима који су тумачили улоге из опере. Верди им је слао детаљна упутства која су се односила на начин певања, изговарање текста, а највећи акценат је стављао на драмском набоју који је требало донети глумачким вештинама и посебном бојом гласа. У семинарском раду су на основу анализе кореспонденције и музиколошке анализе одабраних нумера, а то су: Сцена с боджом и велики дует из I чина и Сцена месечарења из IV чина, донешени закључци о томе шта је за Вердија спој музике и драме у опери *Магбет* подразумевао.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Шекспир, *Магбет*, морална начела, оперска драматургија, боја гласа.

### Увод

*Магбет*, мелодрама у четири чина (Фиренца, 1847. године, II верзија Париз 1865. године) прво је Вердијево (Giuseppe Verdi, 1813–1901) дело инспирисано Шекспиром (William Shakespeare, 1564–1616). Истраживање Дејвида Кимбела (David Kimbell) показало је да су квазишекспировске теме биле веома популарне у балету, опери и позоришту у Европи тог времена, али да је Вердијева опера *Магбет* прва која је била „шекспировска у правом смислу те речи”.<sup>3</sup> Према речима Џулијана Бадена, (Julian Budden), са чијим се ставом слаже Дејвид Кимбел, „*Магбет* је прва италијанска опера у којој је композитор покушао да рефлектује Шекспиров дух”,<sup>4</sup> третирајући у ту сврху конвенционалне форме слободније него икада до тада. Озборново (Charles Osborne) становиште је да је Верди с опером *Магбет* направио огроман корак унапред и то интуитивним осећајем за Шекспира, удаљавањем од конвенционалних захтева тадашњег времена, кретањем ка драмској истини и музичком стилу који комбинује

---

<sup>1</sup> Контакт: [milica.z.petrovic@gmail.com](mailto:milica.z.petrovic@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 3, рађен под менторством ванр. проф. др Драгане Јеремић-Молнар, академске 20013/2014. године.

<sup>3</sup> David Kimbell, *Verdi in the age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 524. У поглављу „The impact of Shakespeare – The Florence Macbeth” аутор је изложио детаљан преглед Шекспирових тема које су често биле потпуно другачије интерпретирание и нису имале никаквих додирних тачака са Шекспировим позоришним комадима.

<sup>4</sup> Julian Budden, *Verdi: With Eight Pages of Photographs and Ninety-Nine Music Examples*, London, J. M. Dent & Sons, 1986, 189.

психолошку дубину с мелодијским даром.<sup>5</sup> Арнолд Витал (Arnold Whittall) је мишљења да је опера *Магбет* једина Вердијева опера пре *Риголета* која нуди јасан доказ о композиторовој амбицији, утицају и вештини и представља импозантан покушај постављања у оперу једне од најмрачнијих Шекспирових трагедија с недостатком љубавног заплета, што је често критиковано у XIX веку.<sup>6</sup>

Ни у једној другој опери компонованој до 1847, Верди није толико инсистирао на одлуци да буде доследан драмском предлошку и на томе да не жели да прилагоди драмско књижевно дело типичној италијанској опери, већ да италијанску оперу трансформише у медијум који је флексибилан и довољно убедљив за дочаравање ликова и страсти описаних у ремек-делу какво је Шекспиров *Магбет*.<sup>7</sup> О томе колико је Вердију било стало до овог дела сведочи и то да се веома ангажовао на писању либрета. Либретисти Франческу Пјавеу (Francesco Maria Piave, 1810–1876) је у септембру 1846. године послао прозни текст с избором најважнијих сцена и организацијом чинова и музичких нумера, у ком је избор ликова свео са двадесет и осам на тринаест (в. Прилог 1). Верди се, осим тога, увек интересовао за продукцију дела, а током низа година *Магбет* је био предмет његових бројних писама. Године 1875. Верди је последњи пут јавно споменуо оперу у интервјуу датом аустријском часопису *Neue Freie Presse* и то у делу разговора посвећеном Вагнеровом (Richard Wagner, 1813–1883) доприносу у музичко-драмској уметности. Том приликом Верди је изјавио: „И ја сам такође настојао да остварим фузију<sup>8</sup> музике и драме, и то у *Магбету*“.<sup>9</sup>

Када је 1848. године чуо да се опера поставља, послао је детаљна упутства Камарану (Salvadore Cammarano, 1801–1852) скрећући му нарочито пажњу на две, према његовом мишљењу најважније нумере целе опере – велики дует Магбетових и сцену месечарења, наглашавајући да „ако ове нумере не успеју, опера постаје

<sup>5</sup> Упор. Charles Osborne, *The complete operas of Verdi*, London, Pan Books, 1973, 166.

<sup>6</sup> Arnold Whittall, *Romantic music. A Concise History from Schubert to Sibelius*, London, Thames & Hudson, 1987, 113–114.

<sup>7</sup> Упор. David Kimbell, *Verdi in the age...*, нав. дело, 528.

<sup>8</sup> У енглеском преводу италијанског писма коришћен је термин фузија (fusion), који потиче од латинске речи *fusionem* (у номинативу *fusio*) што значи стапање, спајање, мешање. Појам је коришћен до краја XVIII века за означавање смеше која се добија спајањем различитих супстанци, а од XIX века је у употреби у политици. Током XX века, поменуто латинско реч налази примену и у психологији, физици и музици. У Србији се појам користи најчешће у области нуклеарне физике, те ћу у даљем току рада користити реч спој. Упор. Harper, Douglas, Fusion, *Online Etymology Dictionary*, 2001–2014, доступно на интернет страници: [http://www.etymonline.com/index.php?term=fusion&allowed\\_in\\_frame=0](http://www.etymonline.com/index.php?term=fusion&allowed_in_frame=0), присуљено 29. 6. 2014.

<sup>9</sup> William C. Holmes, David Rosen and Andrew Porter, Verdi's 'Macbeth': A Sourcebook, *Italica*, 1987, 64/4, 691.

просечна. Оне дефинитивно не смеју бити певане. Морају бити глумљене и декламоване, потмулим, прикривеним [*masked*] гласом. Ако се изведу другачије неће бити ефектне”.<sup>10</sup> Многи музиколози који су се бавили овим делом, истицали су значај сцене и великог дуета из I чина, и сцену месечарења из последњег чина. Озборн је тако написао да је сцена месечарења Леди Магбет из IV чина „једна од најистакнутијих у партитури, и једна од најдраматичнијих оперских нумера коју је Верди икада компоновао”.<sup>11</sup> Он је нагласио да је Верди у овој музици пронашао потпуну и једнаку драматску истину као и Шекспир.<sup>12</sup>

У овом семинарском раду покушаћу да покажем шта је за Вердија био спој музике и драме у опери *Магбет*. Будући да он сам никада није објаснио шта тачно под тим подразумева, настојаћу да закључке изведем из бројних писама у којима је спомињао оперу *Магбет*, као и из анализе репрезентативних делова опере. Руководећи се Вердијевим мишљењем о важности и значају нумера, определила сам се да анализирам Сцену с бодезом и велики дует из I чина и Сцену месечарења из IV чина.

### **Вердијева визија споја музике и драме**

Као што је речено, бројна писма која је Верди оставио иза себе, а која су везана за оперу *Магбет*, служе нам као путокази за одређење идеје споја музике и драме коју композитор није до краја објаснио. Из писма које је Верди послао Пјавеу истом приликом када му је послао и прозни садржај опере, избија снажна жеља да начини нов почетак и побегне од рутине претходних година, као и да створи нешто другачије и боље од онога што је постигао у прошлости. „Ево је скица *Магбета*. Ова трагедија је једна од највећих људских креација! [...] Молим те да пишеш кратке стихове: што буду били краћи, биће ефектнији. [...] Запамти да не сме бити ни једне сувишне речи у стиховима”.<sup>13</sup> Из наведеног одломка може се извести закључак да је постизање језгровитости у песничком смислу био један од првих корака ка остварењу јединства музике и драме, о ком је Верди размишљао.

Вердијева писма певачима, садрже минуциозна објашњења његових идеја, упутства и савета за извођење. Верди је Мариани Барбијери-Нини (*Marianna Barbieri-Nini*, 1818–1887), првој Леди Магбет, слао писма из којих сазнајемо колико му је био

<sup>10</sup> Charles Osborne, нав. дело, 150.

<sup>11</sup> Исто, 164.

<sup>12</sup> Исто, 165.

<sup>13</sup> Упор. David Kimbell, нав. дело, 172.

важан драмски ефекат сцене месечарења из IV чина опере: „То је једна од најузвишенијих позоришних креација. Обрати пажњу да је свака реч значајна и да је апсолутно неопходно да се изразе и гласом и глумом. Све је изговорено у пола гласа (*sotto voce*) и на такав начин да изазива страву и буди сажаљење”.<sup>14</sup> У писму из 1865. године, понет утисцима које је на њега оставила глумица Ристори (Adelaide Ristori, 1822–1906) тумачећи ролу Леди Магбет у позоришном комаду, Верди је записао:

„Сцена Месечарења је једна од кулминативних тачака целе опере [...] Покрети треба да буду сведени, ограничени на само један гест, прање руку за које она мисли да су кржаве. Покрети треба да буду спори, нико не треба да види да она корача, треба да вуче ноге по земљи као да је статуа или ходајући дух. Њене очи су фиксирани, појава налик мртвацу, она је у агонији и умире убрзо након тога”.<sup>15</sup>

Претходно цитирана писма показују да сцена месечарења никада није престајала да заокупља композиторову пажњу. Тиме што је тумачима улоге истицао значај сценских покрета, односно глуме којом се изражава драма, Верди је показао да размишља о равнотежи између музичког и драмског. Томе у прилог говори и чињеница да својој Леди Магбет није доделио бриљантну арију, већ је од ње захтевао да говори, што је још један од елемената који су у служби очувања шекспировског израза и акцентовања драмског.

Верди је и Варезију (Felice Varesi, 1813–1889), првом тумачу Магбетовог лика, слао бројна писма, а једно од њих, датирано на 7. јануар 1847. године, може послужити као добар пример које су то врсте савета и објашњења која му је давао. Он је захтевао од Варезија да пажљиво анализира речи и њихов контекст, јер је желео да служи “*песнику пре него композитору*” [нагласио Верди].<sup>16</sup> Детаљно му је објаснио начин на који треба да свира оркестар, форму дела и нагласио је драмску важност поједних фраза:

„У сцени и дуету [из I чина], прве фразе речитатива, када он [Магбет] даје наређења слуги, изречене су нехајно. Али када остане сам постепено се мења и умишља да види бодеж у рукама, који му показује начин да убије Данкана. Ово је веома лепо место, драматично и поетско, и мораш се много потрудити! Цео дует мора бити певан у пола гласа (*sotto voce*), али тамним гласом који улива страх. Сам Магбет мора певати неколико фраза јаким, отвореним гласом [*voce spiegata*] [...] Молим те донеси

<sup>14</sup> Frank Walker, Verdi's Ideas on the Production of His Shakespeare Operas, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1949–1950, 76, 15.

<sup>15</sup> Daniel Albright, The Witches and the Witch: Verdi's Macbeth, *Cambridge Opera Journal*, 2005, 17/3, 247.

<sup>16</sup> Исто, 182.

јасно следеће драмске идеје, које су посебно лепе: *Ah! questa mano! Non potrebbe l'Ocean queste mani a me lavar!* [Ах! Ове руке! Ни океан не би могао да их опере!] И још једну *Vendetta tuonarmi come angeli d'ira Udri di Duncano le sante virtu!* [Данканове узвишене врлине грмеће осветом на мене попут гневних анђела].<sup>17</sup>

На основу одломака из писама може се закључити да је Вердијев циљ био да спојем музике и драме на публику остави исти утисак који у њима производи посматрање извођења Шекспировог позоришног комада. Због тога је инсистирао на што већој верности либрета у изабраним сценама драмског предлошка. Бројни занимљиви и симболични моменти из трагедије, као што су Магбетова халуцинација бодежа, крештање сове и звоно, такође су добили прикладно музичко рухо. Током компоновања прве верзије опере, будући да није имао прилике да одгледа трагедију у позоришту, Верди се интересовао за њено извођење у Лондону, с намером да прикупи информације и пронађе решења за костиме, кулисе и сценске кретње певача. У писмима које је слао певачима скретао им је пажњу на глуму, инсистирајући на томе да је она веома важна за тумачење оперских ликова, и објашњавао им је због чега жели да повремено више говори него што певају.

### **Магбетов монолог током ког умишља да види бодеж**

Магбетов монолог налази се у Шекспировој трагедији у оквиру прве појаве II чина и одвија се у дворишту двора Инвернеса. Формално се ова појава састоји из дијалога између Банка и његовог сина, Банковог и Магбетовог кратког разговора и Магбетовог монолога. Банкова улога је у томе да, пред Магбетов излазак на сцену, наговести туробну атмосферу: „Силе милости!/ Стишајте у мени мисли проклето,/ Што природа их на сну доводи”,<sup>18</sup> и да, у кратком дијалогу с Магбетом, спомене вештице речима које се утискују у Магбетову свест, јер га подсећају на пророчанство и појачавају његове жеље: „Сањах прошлу ноћ/ О трима оним суђајама. Вама/Рекоше нешто право”.<sup>19</sup>

У опери се сцена с бодежом из које је сасвим изостављен Банко, налази у I чину, у оквиру шесте нумере насловљене Велика сцена и дует. Претходи јој дијалог Магбета и Леди Магбет у ком му она наглашава да је управо та ноћ идеална прилика за

<sup>17</sup> Упор. David Kimbell, нав. дело, 182–183.

<sup>18</sup> Виљем Шекспир, *Магбет*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, 57.

<sup>19</sup> Исто, 58.

убиство, као и инструментални интерлудијум током којег се на сцени појављује (неми) краљ Данкан.<sup>20</sup> Сцена пред дует се састоји из два дела: самосталног Магбетовог наступа и кратког речитативног дијалога између њега и његове жене. За текст Магбетовог речитатива Пјаве је искористио двадесет и три од четрдесет и два стиха Шекспирова стиха, верно преведена на италијански језик.<sup>21</sup> Речитатив је по форми развијена песма, с веома контрастним одсецима.<sup>22</sup> У току седамдесет и четири такта, колико траје, шест пута мења темпо (не рачунајући неколико промена темпа које се догађају само у по једном такту у оквиру фразе), чиме се верно дочаравају промене у самом Магбету, проузроковане његовим нарушеним миром због бодежа који му се указује и нестаје, и промена на халуцинацији. Монолог не завршава у основном тоналитету Ес-дуру, већ у доминантом Бе-дуру, док у његовом музичком току доминирају тоналне области ин А, то јест ин Ас, и ин Це, то јест ин Дес.

Магбет у позоришном комаду и опери халуцинира бодеж, иако је у том моменту још увек психички здрав. Мрачне силе су те које су умешане и у његов крвави посао и руководе њиме, а вештице – као инкарнација тих сила – шаљу му приказу ножа и подстичу раст већ посејаног семена амбиције и зла на веома плодном тлу. Жеља да постане краљ, коју је вероватно и раније имао, подстакнута Банковим речима у трагедији, а у опери речима Леди Магбет, поново се јавља у његовим мислима и манифестује се бодежом који види. Магбет је у неверици, пометен и ужаснут тиме што му бодеж показује пут за остварење његове жеље, али и поред тог осећања одлучује да убије актуелног краља.

Магбетово психичко стање и промене расположења у опери дочарава оркестар,<sup>23</sup> којем је Верди доделио вишеструку улогу: да буде пратња, да представља приказу бодежа, да одражава утицај халуцинације на Магбетово понашање и да буде иницијатор његових акција. Оглашавање звона је одличан пример за последњу функцију оркестра, јер се Магбет, како сматра Гадфрој (Vincent Godefroy), након што

---

<sup>20</sup> Верди је унео и неке измене у односу на трагедију: лику краља Данкана је доделио нему улогу и једну једину појаву на сцени. Разлози за овакав третман лика су практичне природе – убиство краља се у Шекспировој трагедији догађа у другом чину, док се у опери убиство дешава у првој половини првог чина и краљ Данкан се више не појављује на сцени.

<sup>21</sup> Видети прилог: Табела 1: Магбетов монолог током којег умишља да види бодеж

<sup>22</sup> Форма речитатива се може представити следећом схемом: *увод aba<sub>1</sub>cb<sub>1</sub>de coda*.

<sup>23</sup> Оркестар чине гудачки корпус, дрвени дувачки инструменти (флаута, енглески рог, кларинет, фаготи), лимени дувачки инструменти (хорне, тромбони), гранд каса и тимпани.

га чује прибира и повративши самопоуздање, доживљава као позив да изврши убиство краља Данкана.<sup>24</sup>

Приказа бодежа је у опери представљена у првом одсеку речитатива у такту број 9, наглom променом темпа у оркестру (из *Adagio* у *Allegro*), динамике (из *pianississimo* у *fortissimo*), артикулације и узбурканим тремолом у гудачима подржаним дрвеним дувачким корпусом и тимпанима.<sup>25</sup> Хармонска прогресија потенцирањем умањених септакорада за доминанту основног Ес-дура (а-це-ес-гес) и VII ступња успостављеног тоналитета це-мола (ха-де-еф-ас), одражава страву целе ситуације. Магбет и оркестар су у својеврсном дијалогу, јер Магбет не може да поверује у то да види халуцинацију, а одсек завршава Магбетовом мелодијском каденцом, без подршке оркестра.

У одсеку *b* речитатива (*Largo*), Верди је музичким средствима представио Магбетово психичко стање, потчињеност халуцинаторној представи и неминовност догађаја који ће уследити. Наиме, Магбет пева о томе како бодез који види иде путем којим он планира да крене, и то мелодијом коју је присвојио од оркестра.<sup>26</sup> Виолончелу, фаготу и кларинету додељена је узлазна заокружена мелодија која репрезентује бодез. Кимбал је приметио да у овом сегменту речитатива не доминира Магбет, већ бодез, и да се Магбет једноставно „прикачио” за његову мелодију, подређујући јој се.<sup>27</sup>

Трећи одсек речитатива, *a1*, одличан је пример начина на који је Верди извршио спој музике и драме. Речи „Ужасног ли призора!”<sup>28</sup> (иницирају промену темпа (из *Largo* у *Allegro*), динамике (из *piano* у *fortissimo*), артикулације и тренутну модулацију из Дес-дура у А-дур, чији поларни однос наглашава ужас. Насупрот претходној ознаци *morendo* гудачи имају тремоло, активира се целокупни дрвени дувачки корпус и тимпани, јер текст открива да је халуцинаторна оштрица умрљана крвљу.

---

<sup>24</sup> Упор. Vincent Godefroy, *The dramatic genius of Verdi: studies of selected operas*, London, Victor Gollancz, 1975–1977, 117.

<sup>25</sup> В. Ђузепе, Верди, *Магбет*, I чин, Велика сцена и дует, *Adagio – Allegro*, Магбетов речитатив, увод и одсек а, т. 4 – 13. Партитура је доступна путем линка: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP517028-PMLP55443-Verdi - Macbeth - Act I \(orch. score\) \(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP517028-PMLP55443-Verdi - Macbeth - Act I (orch. score) (etc).pdf)

<sup>26</sup> Ђузепе Верди, *Магбет*, I чин, Велика сцена и дует, *Largo*, Магбетов речитатив, одсек b (Магбетова подређеност бодезу), т. 23–24. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>27</sup> Упор. David Kimbell, нав. дело, 544.

<sup>28</sup> Ђузепе Верди, *Магбет*, I чин, Велика сцена и дует, *Largo–Allegro*, Магбетов речитатив, Магбетов речитатив, одсек *a1*, т. 27–29. Партитура је доступна на истом линку.

Магбетове реакције изазване променама које запажа на оштрици ножа изражене су начином певања вокалног солисте и музичким компонентама као што су хармонија, динамика, артикулација, агогика и фактура. Анализом се може уочити да су стихови у којима је садржан одређени драмски потенцијал утицали на структуру речитатива и промене темпа. Верди је приликом дочаравања халуцинаторне представе бодеза располагао богатијим средставима од Шекспира, пре свега оркестром, што му је помогло да на најбољи могући начин искористи драмски потенцијал тог елемента из трагедије. Избором начина певања протагонисте, коришћењем драмског потенцијала стихова и оркестра, Верди је ову сцену успешно учинио шекспировском и остварио спој музике и драме.

### **Разговор Магбетових о убиству краља Данкана**

У трагедији је цела друга појава II чина резервисана за дијалог Магбетових у дворишту замка Инвернеса. Сам дијалог се може поделити у пет етапа. У првом сегменту Леди Магбет излази на сцену описујући своје припреме за убиство и изражавајући забринутост; у другој фази Магбет је обавештава о томе да су стражари разговарали док је извршавао убиство, а током треће етапе изражава забринутост због гласа који му је рекао да више неће спавати. Након што је приметила да је супруг донео са собом бодезе, у четвртм делу дијалога, Леди Магбет захтева од њега да их врати у краљеве одаје, и омаловажавајући га, јер он није способан то да уради, преузима посао у своје руке. У петој фази Магбет кајући се описује страхоту сопственог злочина, истичући да ничим неће моћи да спере крв с руку, на шта га супруга теши и они одлазе, јер се куцање на јужној капији зачуло већ трећи пут.

У опери се такође може идентификовати неколико делова дуета који би одговарали поменутиим етапама из трагедије: првој фази би одговарао кратак речитативни дијалог, а преосталим сегментима четири дела дуета.<sup>29</sup> Структура дуета је стандардна, усаглашена с конвенцијама тадашње италијанске опере и састоји се из четири дела који контрастирају темпом, метром и тоналитетом: *Tempo d'attacco* је у еф-молу, темпу *Allegro* и шестосминском такту; централни део је у Бе-дуру, темпу *Andantino* и троосминском такту; *Tempo di mezzo* је у темпу *Allegro*, шестоосминском такту и тоналитету де-молу, а *Stretta* је у еф-молу и алабреве такту.

---

<sup>29</sup> В. прилог: Табела 2: Разговор Магбетових о почињеном злочину



Леди Магбет се у комаду појављује у другој појави II чина, откривајући публици да је спремила мужу ножеве за убиство и напила краљеве стражаре. Шекспирова Леди Магбет није толико снажна и за овај подухват јој је било потребно охрабрење. У опери се Леди Магбет појављује непосредно пред дует с Магбетом, а најављује је осам акорада на тоничој функцији Бе-дура (смена тоничног квартсектакорда и квинтакорда) у трајањима целих нота, у гудачком оркестру, који према речима Гадфроја сликају њену унутрашњу самоконтролу, јер у њиховој боји постоји светлост.<sup>30</sup> Верди је задржао Шекспиров мотив оглашавања сове, дочаравајући га енглеским рогом, фаготом и виолончелом у покрету мале секунде на ниже у динамици *pianissimo*.<sup>31</sup> Крештање сове скреће пажњу Леди Магбет и наводи је на помисао да га је краљ можда чуо и пробудио се пре него што је Магбет извршио злочин. Вердијева Леди Магбет пева малу количину текста у односу на онај који јој је Шекспир доделио у трагедији. Пјаве и Верди су Леди Магбет одузели дозу људскости, избацивши део текста у којем она открива како ју је краљ Данкан подсетио на оца, као и да јој је било потребно мало вина да би себе „осмелила” за припреме ножева.

Дует у опери започиње након Магбетовог повратка на сцену и његове изјаве „Свршено је!”<sup>32</sup>, која представља мотив фатума на којем су засновани сви делови дуета, као и многе наредне нумере у опери. Одликује га пунктирана ритмичка фигура и покрет мале секунде навише и наниже (це<sup>1</sup> и де<sup>1</sup>).

У првом делу дуета обоје су веома узнемирени због злочина који је Магбет починио. Из текста либрета, који одговара другом делу дијалога, избачен је тренутак када се стражари на кратко буде, као и опис сна једног од њих који је сањао да је викао убиство, али је задржана молитва стражара којом се поново успављују. Магбет, већ психички растројен, изражава своју забринутост што није могао да изговори „Амин”.<sup>33</sup> Спој музике и драме постигнута је тиме што је овом тексту додељена епизода у Ас-дуру у оквиру првог дела дуета, која делује као освежење након драме, настале због извршеног убиства. Магбетову мелодијску линију засновану на мотиву фатума удвајају флаута, енглески рог и кларинет уз дијатонску пратњу преосталих инструмената.

---

<sup>30</sup> Упор. Vincent Godefroy, нав. дело, 117.

<sup>31</sup> Ђузепе Верди, *Магбет*, I чин, Велика сцена и дует, *Allegro*, речитативни дијалог (крештање сове), т. 86–87. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>32</sup> Ђузепе Верди, *Магбет*, I чин, Велика сцена и дует, *Allegro*, речитативни дијалог (судбински мотив у Магбетовиј деоници), т. 95–99. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>33</sup> Ђузепе Верди, *Магбет*, I чин, Велика сцена и дует, *Allegro*, Епизода у Ас-дуру у првом делу дуета (Магбетова деоница заснована на мотиву фатума), т. 123–131. Партитура је доступна на истом линку.

Мотив није претрпео интонациону, али јесте ритмичку промену, у виду диминуције. Упркос промени динамике из *forte* у *pianissimo*, ознакама за певање *sotto voce* и *dolcissimo*, осећај Магбетове узнемирености је и даље присутан. Мужевљево забринутост Леди Магбет покушава да одагна својом веома украшеном мелодијском линијом, тривијалном, и помало подругљивом.<sup>34</sup> Кимбал сматра да су јој Пјаве и Верди подарили дозу подругљивости, што је, према његовим речима, посве нешекспировско.<sup>35</sup>

Централни део дуета је и најкомплекснији – састоји се из два дела *A* и *B* подељених на одсеке. Током трајања дела *A*, Магбет је веома забринут због гласа који му је рекао да је убио сан, док супруга покушава да га уразуми и поврати из делиријума у који је потонуо. Пјаве је у текст дуета сместио део Магбетовог монолога „Кад се изврши, да је свршено“ из седме појаве I чина трагедије, у којој се помиње моћ Данканових узвишених врлина;<sup>36</sup> тај текст је омузикаљен унутар *B* дела у форми мале троделне песме с кодом.<sup>37</sup> Попут епизоде у првом делу дуета у *As-дуру*, и овај одсек уноси освежење и контрастну атмосферу. Тематски материјал није заснован на мотиву фатума, али нема промене на хармонском плану и тоналитет је током целог централног дела дуета исти. Магбетова мелодијска линија је широка, распевана, лучна, док Леди Магбет задржава свој подругљиви начин певања.

Овај дует има стандардну структуру, али такву форму је условио и Шекспиров текст, то јест његова транспозиција у оперу. При пажљивој анализи се уочава да су трећи и четврти део дуета веома кратки (и у брзом темпу), што није уобичајено за стрету, али и да их је Верди скратио тежећи да формом прати Шекспира. Како је у том делу текста реч о бодезу којим је извршено убиство и који би требало вратити на место злочина, као и о томе да је потребно да напусте двориште јер неко упорно лупа на капију, драмска динамика условила је музичку динамику. Верди у овом дуету, ипак, није био у потпуности веран драмском оригиналу: одступио је у лику Леди Магбет. Његова Леди Магбет је прави оперски лик, снажна и одлучна жена која не одступа ни пред чим. У тренуцима мужевљеве слабости она га храбри, али подругљивом

---

<sup>34</sup> Ђузепе Верди, *Магбет*, I чин, Велика сцена и дует, *Allegro*, први део дуета, кода (Леди Магбетина подругљива деоница), т. 142–149. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>35</sup> Упор. David Kimbell, нав. дело, 549.

<sup>36</sup> *Данкан је био тако мек у моћи / И тако чист у крупном звању свом / Да ће врлине му као анђели / Са језицима од труба оптужити / Смакнућа му проклетство ужасно.* Виљем Шекспир, нав. дело, 53–54.

<sup>37</sup> Ђузепе Верди, *Магбет*, I чин, Велика сцена и дует, *Andantino*, други део дуета, епизода, т. 184–192. Партитура је доступна на истом линку.

мелодијом, која се може довести у везу са Шекспировом саркастичном, склоном ругању Леди Магбет, која супруга у критичним моментима назива колебљивцем и критикује га због његове слабости.

### Сцена месечарења Леди Магбет

Сцена лудила Леди Магбет отвара V чин Шекспирове трагедије. Чине је почетни и завршни дијалог између лекара и дворкиње и монолог Леди Магбет у сну, док у паузама лекар и дворкиња ужаснути и забринути коментаришу оно што виде и чују. Шекспир је Леди Магбет у овој појави доделио прозни текст, што је Светислав Стефановић објаснио на следећи начин: „Сцена са леди Магбет,<sup>38</sup> којој је савест оптеретила душу до најдубљег подсвесног бића, до сомнабулистичког сна, изван сваке сумње једна је од највећих целог светског театра. [...] Није ни у стиховима – но у прози, као да би хтела да буде и изнад стихова, уопште и изнад поезије. – Иде у најдубље, хумано најоправданије сцене Шекспирове”.<sup>39</sup>

Сцена месечарења се налази у IV чину опере и наступ Леди Магбет унутар ње је, мерен стандардима италијанске опере, необичан јер је прокомпонован, без промене темпа и протагонисткиња је све време у истом стању.<sup>40</sup> Сцену чине прелудијум, кратак дијалогски парландо речитатив између лекара и дворкиње и наступ Леди Магбет, састављен из пет одсека, током којих партиципирају споредни ликови. Мафеијев (Andrea Maffei, 1798–1885) либрето за ову сцену је у стиховима и верно прати драмски узор.<sup>41</sup> Кључни делови текста трагедије су дословно преведени на италијански језик, али је због фокусирања на психичко стање главне хероине, Мафеи много мање реплика доделио лекару и дворкињи.<sup>42</sup>

<sup>38</sup> У преводу Шекспирове трагедије на српски језик, при ословљавању Магбетове супруге реч „леди“ се пише малим почетним словом јер се тумачи као титула, али сам у раду изабрала да пишем „Леди“ великим почетним словом, будући да се њено име нигде не спомиње.

<sup>39</sup> Упор, Светислав Стефановић, Примедбе и објашњења, у: Магбет *Вилијема Шекспира*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, 138.

<sup>40</sup> Росини (Gioachino Rossini, 1792–1868) је успоставио вишеделни облик арије која се састојала из најмање два дела различитог темпа и два различита расположења.

<sup>41</sup> Пјаве је давао све од себе да буде на нивоу задатка који му је Верди доделио, али често није у томе успевао. Током рада на либрету, Верди је често изражавао незадовољство. Закључивши да Пјаве напросто не разуме тематику, Верди га је у јануару 1847. године ослободио обавезе писања либрета, и замолио је Мафеија да му притекне у помоћ. С обзиром да је Пјаве већ написао либрето, Мафеију је остало да преправи неке сцене из последња два чина, као што су хор вештица у трећем чину и сцена месечарења у четвртом. У партитури није унето Мафеијево име, а и публика је веровала да је целокупан текст изашао из пера Пјавеа.

<sup>42</sup> Видети прилог: Табела 3: Сцена месечарења.

Леди Магбет месечарећи и бунцајући у сну открива публици да ју је, након свих недела којима је и сама кумовала, савест сломила. Прелудијум не представља кратак увод, већ праву тонску поему, креирајући атмосферу кошмара, страве и ужаса, и осећања лаганог напуштања овоземаљског света и преласка у неке друге сфере. Томе доприноси и избор оркестра који се састоји из сординираног гудачког корпуса, дувачких инструмената (кларинет, енглески рог, хорна, фагот), тимпана и харфе. Структура прелудијума је троделна, расплнута и некохерентна, а сваки одсек има музичку идеју значајну за креирање атмосфере. У другом одсеку<sup>43</sup> чује се експресивна музика посмртног марша, једна од доминантних тема увертире, коју у динамици *piano* и октавама доносе кларинет, енглески рог и прве виолине; преостали гудачи свирају на начин *pizzicato* у динамици *pianissimo*, док соло фагот и харфа остинантним деоницама на тоничном или доминантном акорду наглашавају језовиту атмосферу.

Портрет Леди Магбет поседује шекспировски квалитет, јер је баш као и у трагедији акценат на њеним рукама, а не на лепоти њеног гласа.<sup>44</sup> Мелодија коју пева је исцепкана и регистарски изломљена, с бројним паузама које су усклађене с њеним неповезаним изјавама. У деоницама виола и виолончела доминира фигура која карактерише њено праће руку и појављује се скоро у сваком катрену, али не може да помогне при анализи форме, јер је сваки пут у другом тоналитету.<sup>45</sup> Шекспир је својој Леди Магбет у овом наступу доделио прозни текст. Вердијева Леди Магбет више изговара Мафеијеве стихове у веома ниском регистру, него што их пева, чиме је Верди постигао спој музике и драме. Она пева само у појединим тренуцима<sup>46</sup> наглашавајући важност речи: „Ал’ ко би мислио да ће тај старац имати толико крви!” у другом катрену. Хармонском компонентом је истакнута важност речи „опрати”<sup>47</sup> из фразе четвртог катрена „Ни сви арабијски мириси не би могли да оперу ову малу руку”, појавом тоничног квартсектакорда Це-дура у енхармонском тоналитету Е-дуру.

---

<sup>43</sup> Ђузепе Верди, *Магбет*, IV чин, Сцена месечарења, *Largo*, прелудијум одсек *b*, т. 17–22. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>44</sup> Ђузепе Верди, *Магбет*, IV чин, Сцена месечарења, *Andante assai sostenuto*, арија, одсек *a*, (фигура у виолама и виолончелима представља њено опсесивно трљање руку а вокална деоница блиска говорној), т. 60–63. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>45</sup> У деоницама гудача трећег одсека прелудијума може се препознати мелодија из које ће се развити фигура везана за опсесивно праће руку Леди Магбет.

<sup>46</sup> Ђузепе Верди, *Магбет*, IV чин, Сцена месечарења, *Andante assai sostenuto*, део *A*, т. 76–78. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>47</sup> Ђузепе Верди, *Магбет*, IV чин, Сцена месечарења, *Andante assai sostenuto*, део *C* (Леди Магбет пева, на реч *опрати* (*balsami*) се чује тонични квартсектакорд Це-дура иако је основни тоналитет енхармонски Е-дур), т. 95–96. Партитура је доступна на истом линку.

Сцена месечарења је одличан пример начина на који је Верди успоставио садејство драме и музике и остао доследан драмском предлошку. Он је за структуру изабрао нестандартну форму, иако је могао либрето да прилагоди и омузикали према конвенционалним формалним обрасцима. Једини траг поштовања традиције опере је кратка појава квазикаденце на самом крају арије у коди. Својој Леди Магбет Верди је доделио скоро говорне деонице, с ретким певаним фразама што се може повезати с тим да Шекспирова Леди Магбет говори у прози, а не у стиховима. Као и у позоришној представи, акценат је на њеном опсесивном трљању руку, а спој музике и драме остварена је усмеравањем пажње публике на глуму певачице праћене оркестром у ком поједини инструменти доносе фигуру којом се музички сликају њени покрети.

### **Закључак**

На основу Вердијевих писама и анализе појединих делова опере може се закључити да је низ елемената био неопходан за остварење споја музике и драме. Из Вердијеве преписке с Пјавеом сазнајемо да му је било веома важно да либрето буде написан у узвишеном стилу и да садржи језгровите стихове што верније Шекспировој трагедији. Иако Пјаве није у потпуности „остварио” Вердијеву намеру, Верди је успео да то у појединим и, по његовом мишљењу кључним деловима опере постигне. Од тумача улога захтевао је да певају потмулим и прекривеним гласом и да сценским покретима, мимиком и глумом дочаравају психичко стање ликова које тумаче.

Руковођен настојањем да оствари спој музике и драме, композитор је мењао стандардну структуру оперских нумера. У шестој нумери, Великој сцени и дуету, Верди је компоновао речитатив у којем је смена одсека условљена драмским потенцијалом стихова и Магбетовим реакцијама на промене које види на ножу. Иако дует након Данкановог убиства има стандардну форму дуета тадашње италијанске опере, пажљива анализа показује да први и други део дуета садрже епизоде чија је обимност условљена значењем стихова либрета. Друга епизода је посебно значајна, великих је димензија и по форми представља малу троделну песму с кодом у оквиру велике дводелне песме. *Tempi di mezzo* према конвенцијама италијанске опере била је својствена краткоћа, али не и последњем делу дуета, стрети, чија је дужина условљена драмском радњом активираним у трећем делу.

Многи мотиви из Шекспирове драме су сачувани у опери, служећи као покретачи делања актера: то су визија бодежа, злослутно крештање сове, отрежњујуће

куцање на капији, звоно које обавештава Магбета да је све спремно за злочин и опсесивно трљање руку Леди Магбет. У дуету с Магбетом, Леди Магбет скоро да није шекспировска, већ демонска. Она храбри свог мужа, не критикује га као што то чини Шекспирова Леди Магбет, те је за већи део њеног текста у дуету било потребно написати нове речи, али је шекспировска подругљивост нашла одраз у њеној мелодијској линији пуној украса који изазивају ефекат тривијалног.

И поред тога што у опери доминира Леди Магбет, што није аналогно трагедији, Верди је настојао да она буде 'шекспировска', о чему говоре захтеви упућени певачицама да певају потмулим, страшним и језивим гласом. Вокални парт који јој је Верди доделио био је у потпуној супротности блиставим и виртуозним белкантистичким деоницама које су компоноване за тадашње примадоне. Сцена месечарења Леди Магбет у структурном смислу је организована на сасвим необичан начин за конвенције тадашње италијанске опере: поседује дугачак прелудијум који публику уводи у атмосферу, није у форми вишеделне арије, нема промене темпа, нити расположења, а певачица изговара текст блиско говору и пева само у појединим тренуцима и одређене речи. Тражећи од својих певача да глуме, Верди је успешно показао колико му је стало до драмског у опери.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Albright, Daniel, *The Witches and the Witch: Verdi's Macbeth*, *Cambridge Opera Journal*, 2005, 17/3, 225–252.
- Budden, Julian, *Verdi: with eight pages of photographs and ninety-nine music examples*, London, J. M. Dent & Sons, 1986, 179–210.
- Budden, Julian, *The operas of Verdi. Vol. 1: from Oberto to Rigoletto*, London, Oxford University Press, 1973, 267–312.
- Verdi, Giuseppe, *Macbeth*, доступно на интернет страници: <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=71083#>
- Godefroy, Vincent, *The dramatic genius of Verdi: studies of selected operas*, London, Victor Gollancz, 1975–1977.
- Гордић Петровић, Владислава, Предговор, у: Магбет *Вилијема Шекспира*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, 5–34.

- Kimbell, David, *Verdi in the age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Osborne, Charles, *The complete operas of Verdi*, London, Pan Books, 1973.
- Piave, Maria, Francesco, *Macbeth*, доступно на интернет страници: <http://www.operafolio.com/libretto.asp?n=Macbeth&translation=UK>, приступљено 27. 1. 2014.
- Стефановић, Светислав, Примедбе и објашњења, у: *Магбет Вилијема Шекспира*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, 131–139.
- Harper, Douglas, „Fusion“, *Online Etymology Dictionary*, 2001–2014 доступно на интернет страници: [http://www.etymonline.com/index.php?term=fusion&allowed\\_in\\_frame=0](http://www.etymonline.com/index.php?term=fusion&allowed_in_frame=0), приступљено 29. 6. 2014.
- Holmes, William C, David Rosen and Andrew Porter, Verdi's 'Macbeth': A Sourcebook, *Italica*, 1987, 64/4, 691–693.
- Шекспир, Вилјем, *Магбет* (прев. Светислав Стефановић), Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
- Walker, Frank, Verdi's Ideas on the Production of His Shakespeare Operas, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1949–1950, 76, 11–21.
- Whittall, Arnold, *Romantic music. A Concise History from Schubert to Sibelius*, London, Thames & Hudson, 1987, 110–128.

## ПРИЛОГ

Садржај Вердијевог прозног либрета

Вердијев прозни предложак садржао је следеће сцене: у I чину – сусрет Магбета и Банка с вештицама које им саопштавају пророчанство, Леди Магбетино читање писма, Магбетову халуцинацију бодежа којим ће извршити убиство, убиство краља Данкана и откриће убиства; у II чину – убиство Банка и појављивање његовог духа на банкету; у III чину – Магбетову другу посету вештицама у пећини приликом које захтева да му открију будућност, сусрет с три приказе и поворком од осам мртвих краљева; у IV чину – сусрет Малкома и Магдафа на енглеској граници, сцена месечарења Леди Магбет, Магбетов сусрет с Магдафом, убиство Магбета и крунисање Малкома за краља.

Верди је из опере избацио ликове Магдафове жене и деце, предвидевши да о њиховој егзекуцији публика сазна из Макдафовог наступа у четвртом чину. Избацио је и сцене које у Шекспировој трагедији имају функцију давања комплимената краљу и које одражавају тадашње политичке прилике у Енглеској, али је зато сусрет Малкома и Макдафа интерпретирао у духу тада актуелног италијанског политичког покрета ризорђименто, представљајући их нешекспировски – као репрезенте напаћене нације жељне слободе.

Табела 1: Магбетов монолог током којег умишља да види бодож

Трагедија	Опера
<p>МАГБЕТ: Па реци госпи, кад ми пиће буде Готово, нека куцне у звоно. Ти иди, спавај.</p> <p>СЛУГА оде.</p> <p>МАГБЕТ: Је л' ово нож што видим пред собом Са окренутом дршком руци ми? Ха, стани да те шчепам. Немам те, Ал' ипак те једнако видим. Ниси ли, Ти, привиђење кобно осетно И пипању кò виду? Или си Тек нож од мисли, дело обмане Из ватром мученог мозга рођено? Ипак те видим жива, опипљива Кò овај што га сада потезем. Куд поћи хтедох, ти ме предводиш; Баш тако нож сам хтео узети. – Очи су моје будале других чула Или су иначе вредније од свих? Све тебе видим, и на дршци ти, На оштрици ти пеге кржаве, Што малочас не беше. Нема, не, То није крв, већ посò кржави Причињава је мојим очима. Над полом света кò да природа Сад мртва спи, а снови ужасни У застору скривени муче сан. И вештице свечано приносе Хекати бледој жртве. Мршава Убиство што га курјак пробуди, Тај чувар чији урлик његов сат – Тарквиновим се сад похотљивим Кораком шуња мучки, смеру свом, Кò авет. – Земљо чврста, тврда, ти! Не чуј ми кораке, ма куд пошао, Јер могле би и саме стене ти Избрљати где сам и за чим сам И с овог часа ужасни скинути мир Који му тако пристоји. – Док ја Ту претим, он живи. За дела огњен мах Речи су само сувише хладан дах!</p>	<p>МАСВЕТН: Sappia la sposa mia che, pronta appena La mia tazza notturna, Vo' che un tocco di squilla a me lo avvisi.</p> <p><i>(Il servo parte)</i></p> <p>МАСВЕТН: Mi si affaccia un pugnall! L'elsa a me volta? Se larva non sei tu, ch'io ti brandisca. Mi sfuggi, eppur ti veggo! A me precorri</p> <p>Sul confuso cammin che nella mente Di seguir disegnava! Orrenda imago!</p> <p>Solco sanguigno la tua lama irriga!</p> <p>Ma nulla esiste ancor. Il sol cruento Mio pensier la dà forma, e come vera Mi presenta allo sguardo una chimera. Sulla metà del mondo Or morta è la natura;</p> <p>or l'assasino Come fantasma per l'ombre si striscia,</p> <p>Or consuman le streghe i lor misteri, Immobil terra! a passi miei sta muta.</p>



Трагедија	Опера
ЗВОНО <i>куцне</i> .  Звоно ме зове. Идем, па је крај! Не чуј, Данкане, не чуј овај звон; У рај ил'пакао позива те он.	( <i>Odesi un tocco di campana</i> )  E deciso. quel bronzo, ecco, m'invita! Non udirlo, Duncano! E' squillo eterno Che nel cielo ti chiama o nell'inferno.

Табела 2: Разговор Магбетових о почињеном злочину

Трагедија	Опера	Превод либрета
<b>Прва етапа дијалога</b>	<b>Речитативни дијалог</b>	<b>Речитативни дијалог</b>
ЛЕДИ МАГБЕТ: Што опи њих, то мене осмели; Што њих угаси, мене распали. – Пет!... Мир!... То сова би што закрешта, Тај кобни звонар што најкобније „Добру ноћ“ каже. – На делу је сад. – Отворила се врата. Наждерани Стражари својим хркањем ко да Подсмевају се својој дужности. Напитак сам им ја зачинио Да би се смрт и живот побиле Око тог да л'су живи или мртви!	LADY MACBETH: Regna il sonno su tutti. Oh, qual lamento! Risponde il gufo al suo lugubre addio!	ЛЕДИ МАГБЕТ: Сан је све савладао. Ах, тај Ламент! Сова одговара На његов жалосни поздрав!
МАГБЕТ (изнутра): Ха, ко је то?	MACBETH ( <i>di dentro</i> ): Chi v'ha?	МАГБЕТ ( <i>изнутра</i> ): Ко је тамо?
ЛЕДИ МАГБЕТ: Авај ме! Бојим се Да су се тргли, а ноје свршено, Те покушај, не чин, нас упропасти! Пет! Ножеве њине ја сам спремила! Не може их не наћи... Да мом оцу Не личаше у сну, ја бих извршила! Шта, мужу мој?	LADY MACBETH: Ch'ei fosse di letargo uscito Pria del colpo mortal?	ЛЕДИ МАГБЕТ: Шта ако се он [краљ Данкан] пробуди пре фаталног ударца?
МАГБЕТ: Ја сврших посао.	MACBETH: Tutto è finito!	МАГБЕТ: Свршено је!
<b>Друга етапа дијалога</b>	<b>Први део дуета – <i>Tempo d'attacco</i></b>	<b>Први део дуета</b>
МАГБЕТ: Зар ниси чула шум?	MACBETH: Fatal mia donna! un murmure, Com'io non intendesti?	МАГБЕТ: Суђена моја, зар ниси чула Шапутање као ја?
ЛЕДИ МАГБЕТ: Чух буљину Где закрешта, и попац цврчаше. Зар ниси ти говорио?	LADY MACBETH: Del gufo udii lo stridere. Testè che mai dicesti?	ЛЕДИ МАГБЕТ: Чула сам крик сове. Шта си рекао мало пре?
МАГБЕТ: Кад?	MACBETH: Io?	МАГБЕТ: Ја?
ЛЕДИ МАГБЕТ: Сад.	LADY MACBETH: Dianzi udirti parvemi.	ЛЕДИ МАГБЕТ: Мислим да сам те у право чула.
МАГБЕТ: Кад силажах?	MACBETH: Mentre io scendea?	МАГБЕТ: Док сам силазио?
ЛЕДИ МАГБЕТ: Да.	LADY MACBETH: Si!	ЛЕДИ МАГБЕТ: Да!
МАГБЕТ: Чуј, ко спава ту У другој соби до те?	MACBETH: Di! nella stanza attigua Chi dorme?	МАГБЕТ: Реци ми, ко спава у суседној соби?
ЛЕДИ МАГБЕТ: Доналбејн.	LADY MACBETH: Il regal figlio.	ЛЕДИ МАГБЕТ: Краљев син.

Трагедија	Опера	Превод либрета
<p>МАГБЕТ (<i>гледајући у своје руке</i>) Гадан је ово призор.</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Луда је То мисо казати да је гадан призор.</p> <p>МАГБЕТ: Ту има један што се засмеја Кроз сан, а један повика: „Убиство!“ И тако један другог пробуде. Ја стадох да их слушам. Али они Измрмљаше по једну молитву, Па опет кренуше даље спавати.</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Двоје су онде заједно смештени.</p> <p>МАГБЕТ: Повика један: „Боже, смилуј се!“ А други: „Амин.“ Кô да видеше Мене, са рукама овим целатским, Ослушкујући им страх. Не могах ја Да кажем „Амин“ кад они рекоше „Смилуј се Боже!“</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Немој о том Тако дубоко премишљати. МАГБЕТ: Да, Ал'што не могах да кажем „Амин“ ја? Милости ми је много требало, Ал' у грлу ми „Амин“ застаде. ЛЕДИ МАГБЕТ: О делу овом не смеш мислити На овај начин, помрачиће нам свест!</p> <p><b>Трећа етапа дијалога</b></p> <p>МАГБЕТ: Кô да сам чуо викати неки глас: „Не спавај више, Магбет убија сан, Невини сан што замршено клуче Брига завија; свагдашњег живота Смрт; уморног рада купалиште; Путању другу вечне природе; Рањеној души мелем, главно јело На гозби живота....“</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Шта мислиш то?</p> <p>МАГБЕТ: По целој кући виче једнако: „Не спавај више. Гламис заклао сан, Кододру за то нема више сна, Магбету више нигда нема сна!“</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Ко је то тако викао? Тане мој,</p>	<p>MACBETH (<i>guardandosi le mani</i>): O vista, o vista orribile!</p> <p>LADY MACBETH: Storna da questo il ciglio...</p> <p><b>Епизода у Ас-дуру</b></p> <p>MACBETH: Nel sonno udii che oravano I cortigiani, e: „Dio sempre ne assista“, ei dissero; „Amen“ dir volli anch'io, Ma la parola indocile Gelo sui labbri miei.</p> <p>LADY MACBETH: Follie!</p> <p>MACBETH: Perchè ripetere Quell' „Amen“ non potei?</p> <p>LADY MACBETH: Follie, follie che sperdono I primi rai del dì.</p> <p><b>Централни део дуета</b></p> <p>MACBETH: Allora questa voce m'intesi nel petto: Avrai per guanciali sol vepri, o Macbetto! Il sonno per sempre, Glamis, uccidesti! Non v'è che vigilia, Caudore , per te!</p> <p>LADY MACBETH: Ma dimmi, altra voce non parti d'udire?</p>	<p>МАГБЕТ (<i>гледајући своје руке</i>): Какав ужасан призор!</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Гледај на другу страну.</p> <p><b>Епизода у Ас-дуру</b></p> <p>МАГБЕТ: Чуо сам стражаре Како се моле у сну. „Нека Бог буде уз нас“, рекли су. Желео сам да кажем „Амин“ Али непослушна реч Се зауставила на мојим уснама.</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Лудост!</p> <p>МАГБЕТ: Зашто нисам могао да изговорим „Амин“?</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Такве лудости ће прва свестлост дана отерати.</p> <p><b>Централни део дуета</b></p> <p>МАГБЕТ: Онда сам зачуо глас како ми говори: О Магбете имаће мучне снове. Гламисе, убио си свој сан заувек. Кодоре, више никада нећеш спавати.</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Реци ми, зар ниси чуо други глас?</p>

Трагедија	Опера	Превод либрета
<p>Ти племениту слабиш своју моћ, О ствар'ма мислећ тако умоболно. Иди за мало воде, склони се.</p>	<p>Sei vano, o Macbetto, ma privo d'ardire: Glamis, a mezz'opra vacilli, t'arresti, Fanciul vanitoso, Caudore, tu se'.</p>	<p>Ти си храбар Магбете, али немаш смелости. Ти оклеваш на пола пута, Гламисе, и стајеш. Кодоре, ти си суетно дете.</p>
	<p><b>Део В у централном делу дуета</b></p>	<p><b>Део В у централном делу дуета</b></p>
	<p>MACBETH: Vendetta! tuonarmi com'angeli d'ira, Udrò di Duncano le sante virtù.</p>	<p>МАГБЕТ: Данканове узвишене врлине грмеће осветом на мене попут невиних анђела.</p>
	<p>LADY MACBETH: Quell'animo trema, combatte, delira. Chi mai lo direbbe l'invitto che fu?</p>	<p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Његов дух дрхти, бори се и бунца. Ко би га икад назвао непобедивим човеком какав је био?</p>
<p><b>Четврта етапа дијалога</b></p>	<p><b>Трећи део дуета –Tempo di mezzo</b></p>	<p><b>Трећи део дуета –Tempo di mezzo</b></p>
<p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Оперу с руку мрљав доказ тај. Зашто си донео ножеве с места им? Треба да остану тамо: врати их, И заспале стражаре намажи Крвљу. МАГБЕТ: Нећу више отићи. Страх ме и мислит шта сам урадио. Да видим опет, не смем никако. ЛЕДИ МАГБЕТ: Колебљивче! Дај мени ножеве. Спавач и мртвац кô слике су тек, А дечије само око плаши се Насликаног ђавола. – Ако још крвари, ја ћу лица слугама Позлатити, јер треба да изгледа Њина кривица.</p>	<p>LADY MACBETH: (<i>a Macbeth</i>) Il pugnale là riportate. Le sue guardie insanguinate. Che l'accusa in lor ricada.</p>	<p>ЛЕДИ МАГБЕТ: (<i>обраћа се Магбету</i>) Врати бодеж. Испрљај његове стражаре крвљу Да би они били оптужени.</p>
	<p>MACBETH: Io colà? non posso entrar!</p>	<p>МАГБЕТ: Да идем тамо? Не могу.</p>
	<p>LADY MACBETH: Dammi il ferro. (<i>Strappa dalle mani di Macbeth il pugnale, ed entra nelle stanze del Re</i>) <i>Bussano forte alla porta del castello.</i></p>	<p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Дај ми бодеж. (<i>узима бодеж из Магбетових руку и одлази у краљеве одаје</i>) <i>Чује се гласно куцање на капији замка.</i></p>
<p><i>Одлази. Чује се куцање.</i></p>		
<p>МАГБЕТ: Откуд куцањ тај? Шта је то са мном када ме сваки шум Престрави? Какве су ово руке ту? Ископаће ми очи. Може ли Океан цели великог Нептуна С руке ми спрати ову крв? Не, не Већ рука ће ми пре обојити Безбројне вале соком из меса, Зелен море руменим створиће.</p>	<p>MACBETH: Ogni rumore mi spaventa! (<i>Si guarda le mani</i>) Oh! Questa mano! Non potrebbe l'Oceano Queste mani a me lavar!</p>	<p>МАГБЕТ: Свака бука ме плаши! (<i>гледа у своје руке</i>) Ох, ова рука! Ни океан не би могао да Учини моје руке чистим!</p>
<p><i>Враћа се</i> ЛЕДИ МАГБЕТ.</p>		
<p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Моје су руке твоје боје сад, Ал'стид ме је да ми је срце тако бело. Ја чујем куцањ на јужној капији, Хајд'мо у нашу собу. Мало воде Од овог ће нас дела опрати;</p>	<p>LADY MACBETH: (<i>rientrando</i>) Ve'! le mani ho lorde anch'io; Poco spruzzo, e monde son. L'opra anch'essa andrà in oblio. (<i>Battono di nuovo</i>)</p>	<p>ЛЕДИ МАГБЕТ: (<i>враћајући се</i>) Погледај! Сада су и моје руке прљаве. Млаз воде ће бити довољан да их учини поново чистим. И дело ће пасти у заборав.</p>
	<p>MACBETH: Odi tu? raddoppia il suon!</p>	<p>МАГБЕТ: Да ли чујеш? Куцање је све гласније.</p>

Трагедија	Опера	Превод либрета
<p>Како ће онда лако бити то! Ал'тебе је храброст сасвим издала!</p> <p><b>Пета етапа дијалога</b></p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ (<i>Куцање.</i>): И опет куцањ, чуј! Огрни свој Огртач ноћни да нас случајно Не затекну још будне. Немој се Губити тако сав у мислима Кукавно.</p> <p>МАГБЕТ; Што за дело своје знам Боље да не знам већ за себе сâм!</p> <p><i>Куцање.</i></p> <p>Данкана ми пробуди куцањем тим.</p>	<p><b>Четврти део дуета – stretta</b></p> <p>LADY MACBETH: Vieni altrove! ogni sospetto Rimoviam dall'uccisor; Torna in te! fa cor, Macbetto! Non ti vinca un vil timor.</p> <p>MACBETH: Oh, potessi il mio delitto Dalla mente cancellar! Deh, sapessi, o Re trafitto, L'alto sonno a te spezzar!</p>	<p><b>Четврти део дуета – stretta</b></p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Брзо дођи! Морамо да уклонимо Сваку могућу сумњу. Буди присебан, Магбете. Имај храбрости! Не буди поражен страхом.</p> <p>МАГБЕТ: Ох, када би само могао да зклоним сећање на злочин! О убио сам краља, када бих само могао да те пробудим из вечног сна.</p>

Табела 3: Сцена месечарења

Трагедија	Опера	Превод либрета
<p>ЛЕКАР: Две сам ноћи с вама стражарио, али не могу да видим истине у вашем извештају. Кад је она то последњи пут ходала?</p> <p>ДВОРКИЊА: Откако је Његово величанство отишло на војску. Видим је како се дигне из постеље, Пребаци на себе ноћни огртач, откључа орман, узме хартију, савије је, пише по њој, чита, затим је запечати, и опет се врати у постељу. А све то у најтврђем сну.</p> <p>ЛЕКАР: То је велики преврат у природи: уживати у исти мах благодети сна и вршити послове будног стања. У том спавањем бдењу, шта сте, покрај идења и других радњи, приметили, кад било, да говори?</p> <p>ДВОРКИЊА: Нешто, господине, што нећу да за њом поновим.</p> <p>ЛЕКАР: Али мени можете, и треба да ми кажете.</p> <p>ДВОРКИЊА: Ни вама, нит икоме другом, јер немам сведока да потврди моје речи.</p> <p><i>Улази ЛЕДИ МАГБЕТ са свећом.</i></p> <p>Поглете, ево је, долази! ТО је сасвим по њеном начину, а, живота ми, тврдо заспала. Мотрите је. Склоните се.</p>	<p>MEDICO: Vegliammo invan due notti.</p> <p>DAMA: In questa apparira.</p> <p>MEDICO: Di che parlava nel sonno suo?</p> <p>DAMA: Ridirlo non debbo a uom che viva. Eccola!</p> <p><i>Lady Macbeth e precedenti.</i></p>	<p>ЛЕКАР: Узалудно смо чекали Већ две ноћи.</p> <p>ДВОРКИЊА: Она ће се појавити вечерас.</p> <p>ЛЕКАР: О чему говори у сну?</p> <p>ДВОРКИЊА: Не смем то да поновим ником живом. Ево је.</p> <p><i>Улази леди магбет са свећом у руци.</i></p>

Трагедија	Опера	Превод либрета
<p>ЛЕКАР: Како је дошла до свеће?</p> <p>ДВОРКИЊА: Лепо. Стоји код ње. Мора непрестано да гори свећа код ње. То је њена наредба.</p> <p>ЛЕКАР: Видите ли, очи су јој отворене?!</p> <p>ДВОРКИЊА: Али свест је затворена.</p> <p>ЛЕКАР: Шта то ради? Глете како трља руке?</p> <p>ДВОРКИЊА: То је њен обичан посао, да чини као да пере руке. Видела сам је где то ради пуну четврт сата.</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Ту је ипак једна мрља.</p> <p>ЛЕКАР: Слушајте, она говори. Записаћу све што буде рекла, да задовољим што боље моје памћење.</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Губи се, проклета мрља, губи се, кад кажем!... Један, два. Шта, онда је време да се уради. Пакао је мрачан. Срамота, мужу мој, срамота! Војник, па да се боји. Што имамо да се бојимо, да ли ко зна, кад нико не може нашу моћ позвати на одговор! Ал'ко би помислио да ће тај старац имати толико крви!</p> <p>ЛЕКАР: Чујете ли?</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Фајфски тан је имао жену. Па где је она сад?... Шта, зар ове руке неће никад бити чисте?... Ни речи више о том, мужу мој, ни речи. Ти ћеш све покварити том унезвереношћу!</p> <p>ЛЕКАР: Даље, даље. Ви сте дознали што нисте требали знати.</p> <p>ДВОРКИЊА: Рекла је што није требала да каже, то је извесно. А Бог зна шта она зна!</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Овде је једнако мирис крви. Сви мириси арабијски не могу засладити ову малу руку! Ох, ох, ох!</p> <p>ЛЕКАР: Какав је то уздисај! То је срце силно оптерећено!</p> <p>ДВОРКИЊА: Не бих волела да имам так'о</p>	<p>MEDICO: Un lume recasi in man?</p> <p>DAMA: La lampada che sempre si tiene accanto al letto.</p> <p>MEDICO: Oh, come gli occhi spalanca!</p> <p>DAMA: E pur non vede. <i>(Lady depone il lume e si frega le mani, facendo l'atto di cancellare qualche cosa)</i></p> <p>MEDICO: Perchè sfrega le man?</p> <p>DAMA: Lavarsi crede!</p> <p>LADY MACBETH: Una macchia qui tuttora. Via, ti dico, o maledetta! Una, Due, gli questa l'ora! Tremi tu? non osientrar? Un guerrier così codardo? Oh vergogna! orsu, t'affretta! Chi poteva in quel vegiardo Tanto sangue immaginar?</p> <p>MEDICO: Che parlo?</p> <p>LADY: Di Fiffe il Sire Sposo e padre or or non era? Che n'avvenne? <i>(Si guarda le mani)</i> E mai pulire queste mani io non sapro?</p> <p>DAMA - MEDICO: Oh terror!</p> <p>LADY MACBETH: Di sangue umano Sa qui sempre. Arabia intera Rimondar si piccol mano Co' suoi balsami non può. Ohime!</p>	<p>ЛЕКАР: Носи свећу у руци?</p> <p>ДВОРКИЊА: То је свећа коју она увек држи уз своју постељу.</p> <p>ЛЕКАР: Ох, очи су јој широм отворене!</p> <p>ДВОРКИЊА: Али ипак не види. <i>Леди Магбет спушта свећу и трља руке као да их пере.</i></p> <p>ЛЕКАР: Зашто трља своје руке?</p> <p>ДВОРКИЊА: Мисли да их пере!</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Ту је још увек мрља. Даље, кажем ти, проклињем те! Једна, две, време је! Дрхтиш ли? Не усуђујеш се да уђеш тамо? Војник а ипак кукавица? Стиди се! Дођи, пожуре! Ко би помислио да ће тај старац имати толико крви!</p> <p>ЛЕКАР: Шта је рекла?</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Зар Фајфски тан није до скоро био муж и отац? Шта се догодило? <i>(гледа у своје руке)</i> Зар никада нећу моћи да оперем своје руке?</p> <p>ДВОРКИЊА И ЛЕКАР: Ох, ужас!</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Ту има још увек људске крви. Ни сви мириси арабијски неби огли да очисте ову малу руку. Ах!</p>

Трагедија	Опера	Превод либрета
<p>срце у грудима ни за све њено достојанство.</p> <p>ЛЕКАР: Добро, добро, добро.</p> <p>ДВОРКИЊА: Дабогда било добро!</p> <p>ЛЕКАР: Ова болест превазилази моју вештину. Али познавао сам људе који су у сну ходали, а опет умирали у својој постељи.</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Оперу руке, огрни се; немој да си тако блед!... И опет ти кажем, Банко је сахрањен, он не може изаћи из свог гроба.</p> <p>ЛЕКАР: Заиста?</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: У постељу, у постељу! Неко куца на капији! Ходи, ходи, ходи, ходи! Дај ми руку. Што је било, не може се учинити да није било. У постељу, у постељу, у постељу!</p> <p><i>Излази.</i></p> <p>ЛЕКАР: Хоће ли она сад у постељу?</p> <p>ДВОРКИЊА: Право.</p> <p>ЛЕКАР: Зли се шапати светом проносе Да неприродна дела рађају И неприродне муке. Заражен дух Исповедиће тајне своје ма и Глувом душеку. Њој треба свештеник Више но лекар. Боже госпoде, Опрости нам свима. Пазите на њу, Склоните од ње ствари озледне И на оку је држ'те... Сад лаку ноћ! Дух ми укочила, помела вида моћ. Ја мислим, али не смем да говорим.</p> <p>ДВОРКИЊА: Добру ноћ, добри докторе.</p>	<p>MEDICO: Geme?</p> <p>LADY MACBETH: I panni indossa Della notte. Or via, ti sbratta! Banco e spento, e dalla fossa Chi mori non surse ancor.</p> <p>MEDICO: Questo ancor?</p> <p>LADY MACBETH: A letto, a letto. Sfar non puoi la cosa fatta. Batte alcuno! andiam, Macbetto, Non t'accusi il tuo pallor.</p> <p><i>(Partendo)</i></p> <p>DAMA –MEDICO: Ah, di lei pieta, Signor!</p>	<p>ЛЕКАР: Да ли она то јеца?</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: Огрни свој ноћни огртач. Дођи, опери се! Банко је мртав и нико Се још никада није вратио из гроба.</p> <p>ЛЕКАР: И то такође?</p> <p>ЛЕДИ МАГБЕТ: У кревет, у кревет. Шта је учињено, учињено је. Неко куца! Дођи, Магбете, Не допусти да те твоје бледило изда. <i>Одлази.</i></p> <p>ДВОРКИЊА И ЛЕКАР: Ох, ужас! Госпoде, имај мислости за њу!</p>

Milica Petrović

VERDI'S VISION OF FUSION OF MUSIC AND DRAMA IN THE OPERA *MACBETH*

**ABSTRACT:** Verdi's first opera inspired by Shakespeare, *Macbeth*, melodrama in four acts, is an art work in which composer aspired to achieve fusion of music and drama. Confirmation for this is to be found in many Verdi's interventions on the libretto and opera's resume, as well as the engagement of two librettists, Francesco Maria Piave, official author of the libretto and Andrea Maffei, the librettist who made some interventions in certain parts of the libretto making it closer to Shakespeare's play. Throughout his life, Verdi has always been interested in performances of Shakespeare's theater piece as well as his opera. This statement is confirmed by the rich correspondances with singers who sang the roles filled with detailed instructions regarding the way of singing, declamation of the text, and most importantly, how the dramatic tension should be built with skills of acting and with special color of the voice. This paper mainly focuses on the analysis of a few chosen scenes from the opera, i.e: Scene with the dagger and grand duett from act 1, and Scene of moonwalking from act 4. With this in mind, we intend to show exactly what Verdi considered with the fusion of music and drama in *Macbeth*.

**KEYWORDS:** Shakespeare, *Macbeth*, moral principles, operatic dramaturgy, color of the voice.

Стефан Савић<sup>1</sup>

ОЗНАЧАВАЊЕ ДРАМАТУРШКИХ МОТИВА ИГРЕ, СМРТИ И ЖРТВЕ У  
*ПОСВЕЋЕЊУ ПРОЛЕЋА*

Између етнографске аутентичности и уметничке транспозиције – приказ ритуала као  
смисаоног поља означавања драматуршких мотива игре, смрти и жртве<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Стављањем ритуализације *тела–простора–времена* у службу уметничке транспозиције у *Посвећењу пролећа*, изражена је суштина архаичног ритуала, предочена синкретизмом магијског деловања, игре, плеса и музике. У овом семинарском раду биће сагледано означавање драматуршких мотива игре, смрти и жртве последњих двеју нумера из *Посвећења пролећа* – „Ритуалне радње праотаца” и „Велика жртвена игра”. Анализа кореографских и музичких решења у поменутим нумерама, биће заснована на концепту ритуализованог тела–простора–времена и социо-психолошкој интерпретацији понашања „Изабране”, девојке која ће бити жртвована Јарилу, старословенском богу Сунца и плодности. При анализи биће узети у обзир међусобна сарадња и допринос тројице уметника, који су учествовали у стварању овог балета – Игора Стравинског, Вацлава Њижинског и Николаја Рериха.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Игор Стравински, *Посвећење пролећа*, ритуал, жртва, драматуршки мотиви

## Увод

У овом семинарском раду биће сагледано означавање драматуршких мотива игре, смрти и жртве последњих двеју нумера из *Посвећења пролећа* (*Le Sacre du Printemps*, 1913) – „Ритуалне радње праотаца” (*Action rituelles des ancêtres*) и „Велика жртвена игра” (*Danse sacrale*). Анализа кореографских и музичких решења у поменутим нумерама, биће заснована на концепту ритуализованог тела–простора–времена и социо-психолошкој интерпретацији понашања „Изабране” девојке која ће бити жртвована Јарилу, старословенском богу Сунца и плодности. При анализи биће узети у обзир међусобна сарадња и допринос тројице уметника, који су учествовали у стварању овог балета – Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971), Вацлава Њижинског (Вацлав Фомич Нижинский, 1889–1950) и Николаја Рериха (Николай Константинович

<sup>1</sup> Контакт: [stefansavic111@gmail.com](mailto:stefansavic111@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 4, рађен под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић-Хофман, академске 2013/2014. године.



Рерих, 1874–1947).<sup>3</sup> Ове уметнике окупио је Сергеј Дјагилев (Сергей Павлович Дягилев, 1872–1929) под окриљем Руског балета (Ballet Russes) који је премијерно извео *Посвећење пролећа*, 29. маја 1913. године у париском Théâtre des Champs-Élysées.

Приказ ритуала у балету *Посвећење пролећа* представља „сцену” на којој се одиграва узначавање драматуршких мотива игре, смрти и жртве. Уопштено говорећи, није увек конкретан ритуал тема научне или уметничке реконструкције, већ је то пре одлика „система” ритуала.<sup>4</sup> Ослањајући се на тумачење Кетрин Бел (Catherine Bell), према коме извођачки аспект ритуала представља специфичан однос између тела, простора и времена, можемо рећи да су „прикази ритуала” остварени подједнако у етнолошким истраживањима и уметничким транспозицијама.<sup>5</sup> С обзиром на време настанка *Посвећења пролећа*, чини нам се адекватно размишљање етнолог Фрица Крамера (Fritz Kramer) о „имагинарној етнографији XIX века” као заједничком конструкту првих етнографских истраживања и примитивистичких слика у периоду *fin de siècle*.<sup>6</sup>

Посматрајући у овом светлу *Посвећење пролећа*, можемо га тумачити као плод „примитивистичке игре” између етнографске аутентичности и уметничке маште из чега се рађа приказ ритуала.

У овом балету се ритуализацијом музичко-сценских, а истовремено и антрополошких, структурних елемената датих у релацији *тело–простор–време*, ствара смисаоно поље за узначавање драматуршких мотива игре, смрти и жртве. Процес ритуализације тела и простора изведен је кореографски, путем дезинтеграције балетских канона. Под утицајем дискурса примитивизма извршена је радикална измена дотадашњег концепта сценског изгледа и покрета тела утемељених на естетици „класично лепог” у

---

<sup>3</sup> Напомињемо да је у питању верна реконструкција кореографије Њжинског из оригиналне сценске поставке *Посвећења пролећа*, коју је урадила Милисент Ходсон (Millicent Hodson), амерички кореолог и кореограф, у реализацији Joffrey Ballet Company 1987. године. Ова реконструисана првобитна сценска поставка *Посвећења пролећа*, забележена је на ДВД снимку *Stravinsky and the Ballet Russes: The Firebird and The Rite of Spring* из 2008. године, у извођењу балета и оркестра театра Марински из Санкт Петербурга, под вођством маистра Валерија Гергијева (Валерий Абисалович Гергиев). Поменути снимак је коришћен за потребе овог семинарског рада.

<sup>4</sup> Gabriele Brandstetter, Ritual as Scene and Discourse: Art and Science Around 1900 as Exemplified by Le Sacre du printemps, *The World of Music*, 1998, 40/1, <http://www.jstor.org/stable/41699178>, приступљено. 21.02.2014. у 12:30, 42–43.

<sup>5</sup> Исто.

<sup>6</sup> Martin Zenck, Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's Le Sacre du Printemps?, *The World of Music*, <http://www.jstor.org/stable/41699179>, приступљено 27.02.2014. у 13:47, 65.

европској култури и уметности. Употребом циркуларних формација балетског ансамбла децентрализује се посматрачка перспектива публике и „затварају” се пред њиховим очима дешавања унутар формираних кругова. Време је ритуализовано путем опозиције лиминалног процеса, у смислу Тарнеровог (Victor Turner) тумачења Ван Генепових (Arnold van Gennep) обреда прелаза, и *illud tempus*, у схватању Мирча Елијаде (Mircea Eliade). Ова два опозитна концепта ритуалног времена утиснута су у темпоралну структуру музике *Посвећења пролећа*. Семантички аспект ритуализованог *тела–простора–времена* може се повезати са деперсонализацијом субјекта и његовим жртвовањем колективу, што немачки музиколог Мартин Ценк (Martin Zenck) доводи у везу са Адорновим (Theodor Adorno) социолошким тумачењем појма жртве и Фројдовим (Sigmund Freud) поређењем неуротичних реакција својих пацијената са облицима понашања људи из примитивних култура.

### **Рерихова археолошка истраживања и уметничко стваралаштво као извори инспирације за кореографска решења Њижинског**

Николај Рерих је својим етнолошким и археолошким истраживањима, а истовремено сликарским и сценографским ангажманом, указао двојници поменутих руских уметника на пут којим се помоћу имагинарне етнографије може креирати приказ ритуала у *Посвећењу пролећа*.<sup>7</sup> Већ током студентских дана Рерихов рад био је обележен овом јединственом везом између науке и уметности, исказаној у реконструкцији старословенских обичаја помоћу етно-археолошких открића и њихове ликовне презентације.<sup>8</sup> Стекавши диплому истовремено универзитета и уметничке академије у Санкт Петербургу, Рерих је одржао серију предавања на Археолошком институту 1898. године, под називом *Уметничке технике примењене на археологију*.<sup>9</sup> Из тог периода потичу и његове прве слике на примитивистичке теме, настале под утицајем Гогена (Paul Gauguin) и Пјера Пивија Де Шовена (Pierre de Puvis Chavannes), са чијим делима се сусрео током једногодишњег боравка у Паризу. Рерихове слике представљају прве кораке у стилизацији старословенске прошлости, која ће доживети свој врхунац десет година касније са *Сценама из паганске*

<sup>7</sup> Gabriele Brandstetter, нав. дело, 43

<sup>8</sup> Исто, 44.

<sup>9</sup> Исто.

*Русије* – оригиналном сценском поставком *Посвећења пролећа*.<sup>10</sup> Уметничка транспозиција примитивистичких модела представљала је критику савремене културе у делима прогресивних сликара као што су поменути Гоген или Пикасо (Pablo Picasso), у време пред Први светски рат. Они су подстакли руске ствараоце, пре свих Рериха, да се окрену истраживању богате прошлости своје земље. Заиста, за разлику од европских савременика, руски уметници нису имали потребе да трагају за инспирацијом у земљама Океаније или Африке, јер су елементи паганске културе опстали у Русији, делом због касне индустријализације, а делом и због опирања проевропским реформама, које су започеле током владавине Петра Великог (Пётр Алексеевич Романов).<sup>11</sup>

Рерихова уметничка дела настала под утицајем примитивизма, као и његових археолошких открића, представљала су врело инспирације за кореографију *Посвећења пролећа*, коју је осмислио Вацлав Њижински. Визуелни извори о старим Словенима, са којима је Њижински дошао у додир посредством Рерихове научне и уметничке делатности, показале се као веома значајни у иконографском погледу за третман ритуалног тела и простора у кореографији. У том циљу, биће размотрено на који начин су Рерихови визуелни извори извршили утицај на Њижинскијев кореографски метод, као преносиоца симболичког значења у балету. О томе како је Рерих упознао Њижинског са артефактима старих Словена, писао је још Анри Прунијер (Henri Prunières), уредник париског часописа *Revue Musicale* 1929. године. Прунијер је сматрао да *Руски балет* дугује свој велики успех нераскидивом јединству плеса и пропратног декора, наводећи *Посвећење пролећа* као најефектнији пример те везе:<sup>12</sup>

Велика револуција у кореографији *Посвећења пролећа*, одиграла се захваљујући инспирацији археолошким документима, примитивним сликама Словена, које је сакупио Рерих, на чијим су приказима ликови искривљени, уврнутих колена и савијених руку. Њижинском је то био узор на основу којег је променио „позиције” класичног балета. Уместо отворених позиција стопала, увео је затворене.

---

<sup>10</sup> Исто, 45–46

<sup>11</sup> Millicent Hodson, Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for *Le Sacre du printemps*, *Dance Research Journal*, 1986–1987, 18/2, <http://www.jstor.org/stable/1478047>, приступљено 17.03.2014. у 16:53, 7.

<sup>12</sup> Исто.

Међутим, шта заправо представљају та „археолошка документа“? Једине „примитивне слике Словена“, можда су биле оне на неким зидним остацима старословенских насеобина. Стога Рерих није био у прилици да их сакупља, мада је, наравно, могао да покаже њихове фотографије Њижинском. Када је руски кореограф поставио соло тачку Изабране за своју сестру Брониславу (Бронислава Фоминична Нижинская), замолио ју је да визуализује одређене Рерихове слике, рекавши јој да је „лепота осликаног камења и зидних слика пећинских људи инспирисала Рерихову уметност“.<sup>13</sup> Од тих дела издвојио је чувену слику *Идоли древне Русије*.<sup>14</sup> На сликама Николаја Рериха из тог периода приказани су светло обојени, изрезбарени дрвени идоли карактеристични за прехришћанске словенске насеобине. Веома је могуће, као што је то сугерисао Кенет Арчер (Kenneth Archer), да су „археолошка документа“, која помиње Прунијер, заправо Рерихове слике, чија су тема живот и обичаји старих Словена.<sup>15</sup> Томе говоре у прилог и речи самог Њижинског, забележене у мемоарима његове сестре Брониславе:<sup>16</sup>

Сада када радим на *Посвећењу*, Рерихова уметност ме инспирише исто колико и моћна Стравинскијева музика – његове слике *Идоли древне Русије*, *Ђерке земље* и нарочито слика названа, мислим, *Позив Сунца*... Рерих ми је детаљно причао о својим сликама у овој серији, коју описује као буђење пролећа примитивног човека. У *Посвећењу* желим да имитирам дух ових праисторијских Словена.

Постоји велика вероватноћа да се Њижински, осим на Рериховим сликама, сусрео са дрвеним идолима и у археологовој колекцији артефаката. Њихов изглед у великој мери представља извор из кога су проистекли држање и гестови у кореографији.<sup>17</sup> Леонид Мјасин (Леонид Фёдорович Мясин), кореограф друге поставке *Посвећења пролећа*, бранио је своје решење са отвореним, уместо затвореним позицијама, примећујући да дрвене, изрезбарене фигуре нису имале стопала окренута ка унутра.<sup>18</sup> Ово логично запажање, само подвлачи Њижинскијеву оригиналност у креирању држања и гестова, где

---

<sup>13</sup> Исто.

<sup>14</sup> Сliku Николаја Рериха *Идоли древне Русије* (1901–1910) видети у: Millicent Hodson, Nijinsky's Choreographic Method..., нав. дело, 8.

<sup>15</sup> Исто.

<sup>16</sup> Gabriele Brandstetter, нав. дело, 46.

<sup>17</sup> Дрвеног старословенског идола видети у: Millicent Hodson, Nijinsky's Choreographic Method... нав. дело, 8.

<sup>18</sup> Исто, 7.

је њиховим карикирањем, не у негативном смислу, успео да оствари идентификацију са замишљеним покретима идола са Рерихове слике, а чак и да превазиђе своје визуалне узоре. Колика је сличност постигнута са идолима на Рериховој слици, најбоље описује следећи коментар Емил Котине (Emile Cottinet):<sup>19</sup>

Њихове очи биле су фиксиране, попут дрвених фетиша; њихови образи су нашминкани црвеном бојом као и њихове хаљине; њихово кретање је чудно, тешко, са покретима налик животињи...

На Рериховим *Идолима древне Русије*, делови изрезбарених фигура акцентовани су црвеном бојом, што указује на шминку у *Посвећењу пролећа*, док изглед старословенског идола открива упадљиве сличности са играчима на фотографији начињеној у време премијере балета 1913. године.<sup>20</sup> Најважнији елемент за Вацлава Њижинског био је, према речима Марије Рамбер (Marie Rambert), његовог асистента у раду на кореографији *Посвећења пролећа*, основни балетски став и креативна ограничења која су њиме наметнута у свима аспектима покрета.<sup>21</sup> У уводу својих белешки на клавирском изводу *Посвећења пролећа*, Марија Рамбер је описала Њижинскијев фундаментални принцип – једноставни кораци и ограничени покрети тела:<sup>22</sup>

Са тачке гледишта корака (у академском смислу), Њижински је ограничио себе у сва своја три балета (*Прелид за поподне једног фауна*, *Игре* и *Посвећење пролећа*) на најједноставнији вокабулар; углавном обично ходање, трчање и једноставно скакање. Међутим, за сваки балет је фиксирао основну позицију тела, што је учинило извођење ових једноставних корака веома тешким.

Као што се може закључити из претходних запажања Рамберове, кореографски метод Њижинског био је заснован на дефинисању основног става, који је постао матрица за обликовање гестова, а потом и формација ансамбла. Жак Ривијер (Jacques Rivière) у своме есеју, написаном неколико месеци након премијере описао је незграпне покрете играча, који повремено скачу раширених руку и ногу, или се изненада згрче са савијеним коленима и главом увученом у рамена.<sup>23</sup> Ривијерове импресије нам приближавају осећај

---

<sup>19</sup> Исто.

<sup>20</sup> Фотографију играча из времена премијере *Посвећења пролећа* 1913. године видети у: исто, 10.

<sup>21</sup> Исто, 9.

<sup>22</sup> Исто.

<sup>23</sup> Исто.

укочености и фиксираниости, који је веома сличан изгледу идола. Њижински је у скулптуралној форми идола пронашао визуелни модел за одлике ритуалног плеса, о којима је вероватно дискутовао и са Рерихом. Самоодрицање, прихватање ритуалне одговорности, биле су за Њижинског неке одлике архаичне религије фосилизиране на предметима попут маски и идола, који су за генерацију уметника након Гогена, недостајали у животу савременог човека. Крајем есеја Ривијер му даје нову дефиницију грациозности:<sup>24</sup>

Ако бисмо престали да поистовећујемо грациозност са симетријом и арабеском, пронашли бисмо је у сваком тренутку *Посвећења пролећа*, на изразима лица играча, чије су главе окренуте на страну, у профил, наспрам фронталне позе тела, затим у лактовима припијеним уз торзо, у хоризонтално подигнутим подлактицама, у ригидним и отвореним длановима, у дрхтању које се попут таласа шири од главе ка стопалима плесача...

Ови описи заиста одговарају фотографији играча, али указују и на сличности са приказом дрвеног старословенског идола. Ипак, треба са резервом узети питање редефиниције грациозности, јер је управо један од Њижинскијевих циљева у овом балету био њена потпуна негација ради постизања жељене експресивности примитивног човека. У том случају, пре би се могло говорити о „злочину против грациозности”, који се одиграо у кореографији *Посвећења пролећа*. Дошло је до рушења естетике традиционалног балета, што се у највећој мери одразило управо на изглед тела, као основног кореографског елемента.

### **Ритуално тело – „примитивизам” као контекст дезинтеграције естетике класичног балета**

Црпећи инспирацију са изрезбарених дрвених старословенских идола, као и њихових приказа на Рериховим сликама, Њижински је у својој кореографији подарио телу ритуални смисао. Материјализација божанства и веровања, остварена у идолима, преноси се на ниво ритуалног тела, које према дефиницији Кетрин Бел, представља „место координације свих нивоа телесног, социјалног и космолошког искуства”.<sup>25</sup> Једном речју, изглед и покрети

---

<sup>24</sup> Исто.

<sup>25</sup> Catherine Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York, Oxford University Press, 1992, 97.

тела постају, у кореографији *Посвећења пролећа*, носиоци симболичког значења, које доводи у везу унутрашње, телесно и психолошко стање са спољашњим, ритуалним и друштвеним поретком. Како би отелотворио изражајни свет унутрашњег бића примитивног човека, Њижински је радикално изменио конвенционални изглед тела у балету, заснован на естетици лепог, са постулатима, који подразумевају лепршаве покрете руку, играње на врховима прстију, налик лебдењу, лакоћу скокова, једном речју грациозност сценског израза.<sup>26</sup> За Њижинског, овакве норме класичног балета, представљале су одраз цивилизације, културе и уметности човека савременог доба. Стога, да би приказао примитивне старе Словене, морао је одступити од устаљених правила и концепта класичног, лепог тела, не само у балету, већ и у европској култури и уметности уопште. О Њижинскијевим преступима или „злочину против грациозности” у кореографији, могли смо се већ уверити у написима Анрија Прунијера, Марије Рамбер и Жака Ривијера. Ноге и стопала окренути ка унутра уместо уобичајеног *en dehors*, често са дубоко савијеним коленима, скупљена рамена, глава погнута, затим руке прибијене уз тело, које крше правило лепих облих линија, све то нам даје једну слику асиметричног, искривљеног тела.<sup>27</sup> Нетипични кораци за балет, као што су „замрзнуте позиције”, шетање, скакање, лупање ногама, учинили су да овакав визуелни доживљај буде, у дотадашњој иконографији западног театра, повезиван са представљањем грубе, неспретне, чудне особе, па чак и „идиота”.<sup>28</sup> Није случајно Њижинскијево приморавање Брониславе, која је тумачила улогу Изабране на премијери, да стоји непомична, као „идиот”.<sup>29</sup> Иако је можда претерана ова асоцијација на интелектуалну заосталост, она сведочи о тежњи да се метафорички истакну претпостављено неформирани и незграпни покрети примитивног човека.<sup>30</sup> Пошто је жртва основна идеја *Посвећења пролећа*, то је онда захтевало од кореографа да осмисли плес који би одговарао тој тематици. Искушавање оданости Изабране према племену и његовим законима, представљено је путем ритуала, у њеном

---

<sup>26</sup> Millicent Hodson, Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's Le Sacre du Printemps, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1985, 3/2, <http://www.jstor.org/stable/1290556>, приступљено 14.03.2014. у 15:10, 37.

<sup>27</sup> Gabriele Brandstette, нав. дело, 49. Фотографију играча из времена премијере *Посвећења пролећа* 1913. године видети у: Millicent Hodson, *Nijinsky's Choreographic Method...*, нав. дело, 10.

<sup>28</sup> Gabriele Brandstette, нав. дело. Фотографију играчице из времена премијере *Посвећења пролећа* 1913. године видети у: Gabriele Brandstetter, нав. дело, 51.

<sup>29</sup> Исто.

<sup>30</sup> Millicent Hodson, *Ritual Design in the New Dance...*, нав. дело, 65.

плесу као физичка експресија унутрашње борбе. Изменивши држање и покрете, Њижински је извео обрт у функцији балета, од представе чија је сврха пружање естетског ужитка, ка приказу жртвеног ритуала. Линколн Кирстен (Lincoln Kirstein), амерички историчар балета, описао је то на следећи начин:<sup>31</sup>

У класичном балету био је нагласак на бестежинској спољашности, која је изгледала као да је постигнута без икаквог напора и утрошка енергије. У тој лакоћи покрета лежи магија грациозних акробата... У *Посвећењу пролећа*, Њижински је инсистирао на очигледности уложеног напора како би се истакла цена физичке исцрпљености.

Парадокс је да „неприродна” техника игре примењена у *Посвећењу пролећа*, служи за представљање примитивног човека, неутуђеног од природе, спрема аритифицијелног, класичног балета, буржоаског друштва. Такође, парадокс је и у томе што су суштински једноставни кораци, заправо, веома отежани скулптуралним држањем које имплицира укочен положај тела, у кореографији овог балета. Њижински је искористио ове парадоксе, како би, у маниру имагинарне етнографије, подвукао у исти мах страх примитивног човека пред природом и божанствима, и њихово слављење, који се преплићу у сфери ритуала. Тиме је извршен процес ритуализације тела, који нас води ка наредном елементу музичко-сценског приказа ритуала – простору.

### **Ритуални простор – циркуларне формације балетског ансамбла**

Ритуални простор је конституисан у *Посвећењу пролећа* на основу дезинтеграције традиционалних балетских норми, као што је то било учињено са ритуализацијом тела. У кореографији Њижинског специјални концепт се, уместо карактеристичних редова *corps de balleta*, заснива на конфротацији чланова ансамбла, њиховим блоковским и циркуларним формацијама.<sup>32</sup> Као посебно важне за праћење значењске нити драматуршких мотива, указују се циркуларне формације, које имају у *Посвећењу пролећа* неколико функција. Најпре је помоћу њих извршена инверзија посматрачке перспективе публике у балету. Дотадашње балетске поставке почивале су на централној перспективи и

<sup>31</sup> Исто, 73.

<sup>32</sup> Фотографију са извођења реконструисане оригиналне сценске поставке *Посвећења пролећа*, које је приредила балетска трупa *Joffrey Ballet Company* 1989. године видети у: Gabriele Brandstetter, нав. дело, 45.



геометријским формацијама *corps de balleta*. Насупрот томе, у Њижинскијевој кореографији, постављањем неколико синхроничних циркуларних формација, долази до децентрализације сценске перспективе у очима публике. Промена у погледу перспективе одиграва се и на плану перцепције догађаја на сцени. Циркуларне формације имају улогу да, у визуелном смислу, „затворе” простор одигравања ритуала, како за посматраче, тако и за саме учеснике. На тај начин публика је у исти мах искључена из ритуалних радњи, али и укључена, јер постаје сведок сценске поставке ритуала. Међутим, циркуларне формације добијају на важности и драматуршкој функционалности највише у контексту самих учесника приказаног ритуала. Изабрана бива у циркуларној формацији заштићена од спољашњих опасности, али истовремено и заробљена, што ће се показати као веома значајно у потоњој интерпретацији драматуршких мотива смрти и жртве.<sup>33</sup> Њижински је, као и у случају изгледа ритуализованог тела, пронашао инспирацију у визуелним изворима посредством Рериха, али и у руској фолклорној традицији. Интересовање Рериха за иконографију и систем ритуалних знакова одразило се и на костиме које је овај руски археолог и уметник осмислио за првобитну поставку *Посвећења пролећа*. На њима се могу уочити „ватрени” кругови чији одабир боја симболички указује на Јарила, старословенско божанство Сунца и плодности, коме се жртвује Изабрана у балету<sup>34</sup>. С тим у вези, чини се логичним избор круга као знаковне представе бога Сунца. С обзиром на тесну везу у сарадњи између Њижинског и Рериха, постоји могућност да су кружни детаљи са костима, као тотем Јарила, имали утицаја на поменуте формације. Ипак, оно чиме је вероватно и сам Рерих био подстакнут, јесу ритуални шаманистички плесови, који су се увек одигравали у круговима<sup>35</sup>. Претпостављамо да је Њижински, захваљујући Рериху био упознат са поменутим шаманистичким плесним обрасцима.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Исто, 48.

<sup>34</sup> Цртеж Рериховог костима весника пролећа, који је реконструисала Милисент Хадсон видети у: Millicent Hodson, *Nijinsky's Choreographic Method...*, нав. дело, 14.

<sup>35</sup> Циркуларне формације из кореографије *Посвећења пролећа* – цртеж Милисента Хадсона видети у: Millicent Hodson, *Nijinsky's Choreographic Method...*, нав. дело, 14.

<sup>36</sup> Исто, 12.

## Ритуално време – утискивање лиминалности и *illud tempusa* у музику Стравинског

Ритуализована кореографија балета оживотворена је ритуалним протицањем времена у музици Стравинског. У темпоралну структуру музике последњих двеју нумера балета утиснута су два супротна вида ритуализованог времена – лиминална периодичност и *illud tempusa*, који почивају на одређеним законитостима представљеним кроз тумачења антрополога, чије се студије баве тим питањем.<sup>37</sup>

Британски антрополог Виктор Тарнер, користи Ван Генепову схему обреда прелаза за даљу теоријску надградњу.<sup>38</sup> Он уводи свој појам „лиминалности” (*liminality*), дефинишући га као прелазно стање између припадности претходном и поновног укључења у друштво, неку врсту лимба (предворје), раздобља неизвесности које се одликује понизношћу, изолацијом и кушњама. Особе у лиминалној ситуацији су амбивалентне, оне су негде између положаја одређених и прописаних законом, обичајима и конвенцијама. Њихови амбивалентни и неодређени атрибути изражавају се богатом разноликошћу симбола, због чега се лиминалност често пореди са смрћу, невидљивошћу, тамом и двополношћу.<sup>39</sup>

За разумевање схеме прелазних обреда битна је идеја о митском цикличном времену и вечном враћању истог, чиме се посебно бавио Мирча Елијаде. Овај румунски антрополог успоставља дуализам светог и профаног изражен кроз однос између освештаног времена прапочетка и десакрализоване садашњице. Свето време се враћа

<sup>37</sup> Martin Zenck... нав. дело, 68–69.

<sup>38</sup> Арнолд ван Генеп, француски антрополог, дефинише обреде прелаза њиховом заједничком основном схемом, коју чини трочлана структура: (1) обреди који значе одвајање од претходне средине или стања (*rites de séparation*); (2) обреди који се свode на сам чин прелаза или се протежу на краће или дуже међустање припрема и изолације (*periodes de marge*) и (3) обреди прикључења новој заједници, присаједињења божанству, тотему или чак поистовећења са њим (*rites d'agrégation*). Ван Генеп је дакле уочио три фазе у обредима који обележавају најважније тачке у животу појединца, попут преласка у вишу старосну групу, у нову друштвену средину, затим рођење, брак и смрт. Полазећи од материјалног, физичког прелаза, француски антрополог је узео латинску реч *limen* – односно праг, преко којег се улази или излази – изводећи називе за три обредне фазе: прелиминарну („претпражну”), лиминалну („пражну”) и постлиминарну („запражну”). Док прва и трећа фаза, у складу са установљеном схемом значе одвајање од пређашњег, односно пријем у нови статус, друга лиминарна фаза поприма значај који превазилази сам чин преласка. Држећи се ван Генепове просторне симболике, тај праг се не може тек тако прекорачити; он се шири у предворије или сужава у вијугав, таман ходник. Особа која се нађе у том међупростору, односно у том прелазном стању, бива на краће или дуже време одвојена од своје средине, и налази се, како то Арнолд ван Генеп каже, на маргини (од фр. *marge* – руб, ивица), изолује се, привремено издваја из људске заједнице. Према: Александар Лома, „Мистерија прага, обреди прелаза Арнолда ван Генепа на прагу свог другог столећа”, у: Arnold van Gennep, *Obredi prelaza: sistematsko izučavanje rituala* (prev. Jelena Loma), Beograd, Srpska književna zadruga, 2005, 19.

<sup>39</sup> Исто, 23.

путем одговарајућих обреда прелазом, омогућајући на тај начин појединцу и заједници прелазак из једног у други годишњи циклус.<sup>40</sup> Међутим, време за човека није једнообразно и без прекида, како каже Елијаде. Он описује раздобље светог времена, као доба празника, док профано време тумачи као свакодневност у коју се уписују поступци лишени религиозног значења. Елијаде дефинише сваки религиозни празник као реактуализацију неког светог догађаја који се десио у митској прошлости, „на почетку”. У складу са тим, узимање учешћа у празнику подразумева излазак из профане сфере свакодневног и улазак у митско време реактуализовано кроз празник. Тако свето време постаје бесконачно поновљиво – у извесном смислу, оно не „тече”, оно није неповратно „трајање”. Исти је вид испољавања светог времена у празнику који се одиграо пре једну годину или пре једног столећа. Другим речима, у празнику наилазимо на прву појаву светог времена, која се збила *ab origine, in illo tempore*. Елијаде закључује да религиозни човек познаје две врсте времена, од којих се оно значајније – свето време – појављује у виду кружног времена, што се поново успоставља посредством обреда.<sup>41</sup> Повратак у првобитно свето Време, састоји се из два елемента: (1) годишњим понављањем космогоније време се обнавља, поново постаје свето време, јер се подудара са *illud tempusom*, временом када је свет први пут отпочео своје бивствовање; (2) учествовањем у обредном „крају Света” и његовом „поновном стварању”, човек постаје део *illud tempusa*.<sup>42</sup>

У циљу разумевања ритуализације времена, дефинисали смо појмове лиминалности и *illud tempusom*, које ћемо покушати да применимо на музику последњих двеју нумера у балету, *Ритуалне радње праотаца* и *Велика жртвена игра*. Видећемо како одређени метрички и ритмички принципи одговарају хабитусу лиминалности и *illud tempusa*. Поменуте нумере *Посвећења пролећа* заснивају се на два типа организације музичког времена. Први тип подразумева стабилан метар, који се рефлектује на постојану метро-ритмичку слику унутар блокова музичког материјала.<sup>43</sup> На образоване остинатне плохе, наслојавају се нови мелодијски фрагменти, који разуђују музички рељеф и усложњавају хармонски и ритмички склоп вертикале. Други тип почива на ирегуларност

---

<sup>40</sup> Исто, 27.

<sup>41</sup> Mirča Elijade, *Sвето i profano* (прев. Zoran Stojanović), Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2003, 110–111.

<sup>42</sup> Исто, 119.

<sup>43</sup> Pieter C. Van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, New Heaven – London, Yale University Press, 1983, 138–139.

метра и његовој брзој смени, затим на изразитом метро-ритмичком варирању, односно метричком и акценатском измештању мотива и њиховом ритмичком пеобликовању, као и јукстапонирању мотивских ћелија, или на ширем плану блокова диференцираног музичког материјала. На основу овога можемо закључити да ова два типа репрезентују дијалектички однос између *равномерног* и *разномерног*, *хронометријског* и *хроноаметријског*.<sup>44</sup> Наравно, у оквиру равномерног може се наћи разномерно, као и обратно, што исто важи за хронометријско и хроноаметријско. Без обзира на могућа одступања, ова два теоретска појма можемо повезати са значењима лиминалног и *illud tempus*, што ћемо сада видети на примерима последњих двеју нумера из *Посвећења пролећа*.

*Ритуалне радње праотаца* (парт. број 129–141)<sup>45</sup> у сижејном погледу, представљају тренутак у балету када Изабрану, која непомично стоји, полако окружују праоци огрнути медвеђим кожама, наликујући тако шаманима. У погледу обреда прелаза, то је фаза лиминалности, када се изолована особа налази у прелазном стању између претходног и будућег статуса у заједници. Управо тај моменат лимба, када се истовремено припада и не припада прошлом и будућем, карактерише једна стабилност у тој неодређености. Она се манифестује у музичком смислу кроз релативну стабилност метра, статичност и суперпонирање материјала, што спада у карактеристике првог типа организације времена у *Посвећењу пролећа*. Временска „замрзнутост” лимба, симболички је приказана кроз хипнотишућу атмосферу музике са почетка нумере (парт. број 129–131). Ту атмосферу чини равномерни пулсирајући ритам остината у гудачком корпусу, тимпанима, тамбурини и хорнама, на чијем фону се развија дијалог између енглеског рога и алт флауте.<sup>46</sup> Ритуално временско начело као да се потврђује тим злослутним тешким ходом остината над којим „оријенталне свирале” у ниском и тамно осенченом тембру, ткају своје „импровизационе”, арабескне нити.<sup>47</sup> У следећем одсеку (број 131–135) испредају се остинатне траке у енглеском рогу, фаготу и хорнама, уз очувану пулсацију, као и у непрекинутом шеснаестинском везу флаута. У таквој

---

<sup>44</sup> Борис Михайлович Ярустовский, *Игорь Стравинский*, Ленинград, Музыка, 1982, 75.

<sup>45</sup> Игорь Фёдорович Стравинский, *Весна священная (Le Sacred du Printemps)*, Ленинград, Музыка, 1965.

<sup>46</sup> В. Игор Стравински: *Посвећење пролећа*, „Ритуалне радње праотаца”, парт. бр. 129, у партитури: исто.

<sup>47</sup> Ирина Яковлевна Вершинина, *Ранние Балеты Стравинского. Жар-птица, Петрушка, Весна Священная*, Москва, Наука, 1967, 190–191.

фактурној диспозицији јављају се сординиране трубе са мотивом „заклињања” проистеклим из напева весњанки<sup>48</sup>. Овај мотив ће у кулминационој тачки нумере судбоносно бљеснути у хорнама (број 138–139), у *fff* динамици, уз подршку целокупног оркестра, који задржава осмински пулс<sup>49</sup>. Нумера се завршава репризом почетног одсека (број 139–141), са незнатно измењеном инструментацијом, којим се стишава претходно достигнути динамички врхунац. Одсек који се јавља између два наступа мотива „заклињања” (број 135–136), донекле својим материјалом и његовом дистрибуцијом, уз изостанак остината, релативизује обједињујући пулс читаве нумере, али на ширем плану он не уноси значајнији конфликт.<sup>50</sup> Такође, промена метра која се дешава у току нумере није оштра и не измешта нас из сфере статичног протока времена, као музичког приказа лиминалног процеса. Непомичност Изабране у кореографији, као да је у музици сугерисана непромењеним, основним ритмичким импулсом остината, док је приближавање и кружење праотаца у медвеђим кожама, исказано такође једноличним ударањем тимпана и тамбурина, затим хипнотизирајућим и заводљивим звуком дрвених дувачких инструмената, као и, наравно, претећим ускликом мотива „заклињања” у трубама и хорнама. Може се закључити да се у овој нумери Стравински користио средствима првог типа музичке организације времена, који имплицира равномерно и хронометријско начело, чиме нам је предочена лиминална фаза обреда прелаза.

Следи финална нумера балета, *Велика жртвена игра* (број 142–201) у којој Изабрана, окружена праоцима, својим плесом до смрти приноси себе као жртву Јарилу у чину пролећног обнављања природе. Као што је претходно објашњено, *illud tempus* односно свето време представља вид затвореног, кружног и поновљивог времена, које се јавља кроз годишњу космогонију и обнављање природе. Свето време се реактуализује кроз ритуал, и његови учесници присуствују „поновном стварању Света”. Дакле, може се приметити да су у *illud tempusu* успостављени принцип континуитета, путем космогонијског кружења и понављања, као и дисконтинуитета, посредством чина „стварања Света” из првобитног хаоса. Свакако, под чином „стварања” се подразумева ново рађање природе. Спој ова два принципа чини се могућим у *illud tempusu*, јер је то „имитација времена богова, а самим тим измиче поимању обичног човека”. У том смислу,

<sup>48</sup> Игор Стравински: *Посвећење пролећа*, „Ритуалне радње праотаца”, парт. бр. 132, у партитури: исто.

<sup>49</sup> Игор Стравински: *Посвећење пролећа*, „Ритуалне радње праотаца”, парт. бр. 138–139, у партитури: исто.

<sup>50</sup> Игор Стравински: *Посвећење пролећа*, „Ритуалне радње праотаца”, парт. бр. 135, у партитури: исто.

свето време је на извештан начин безвремено.<sup>51</sup> Пређимо сада на саму *Велику жртвену игру* и уочене паралеле са *illud tempus om.* Ова нумера има форму налик ронду са два епизода и репризом у којој долази до стратификације употребљеног тематског материјала.<sup>52</sup> Принцип континуитета, космогонијског кружења остварен је понављањем рефрена и епизода. С друге стране, дисконтинуитет је постигнут конфликтом услед сапостављања композиционо различито профилисаног и блоковски организованог материјала рефрена и епизода. У овој нумери до пуног изражаја долазе полиметрија, полиритмија и метро-ритмичко варирање, које Стравински користи како би подвукао сукоб између одсека, што ће се у драматуршком смислу одразити и на однос између Изабране и праотаца, који је окружују. Наступ рефрена (број 142–148) заснован је на звуку оркестра у *tutti* саставу који доноси усецање „акорда-удара” у фактуру. Изградња његовог музичког тока почива на метро-ритмичком варирању мотивских ћелија, које образују осмотактне фразе.<sup>53</sup> Константном полиметријом и померањем доба у оквиру ових фраза, спороводи се „цепање” временског континуитета на микроплану.<sup>54</sup> На макроплану, контраст се успоставља са првом епизодом (број 149–161), која у односу на варирање у рефрену, доноси остинато заснован на лапидарном мотиву у дубоким дрвеним дувачким инструментима, хорнама и гудачком корпусу, са уједначеним пулсом – успостављање регуларности метричке и ритмичке организације у оквиру доминантног начела ирегуларности у целој нумери. У оквиру ове фактурне слике, јавља се и квинтолски мотив у тромбонима и пиколо труби.<sup>55</sup> Након повратка рефрена, следи и друга епизода (број 174–179), која у односу на претходне одсеке, доноси знатно другачију и разуђенију партитурну слику.<sup>56</sup> На крају, у последњој појави рефрена (број 186–201) долази до кулминације читаве нумере, уз готово стихијско прожимање „акорда-удара”, лапидарних остинатних и квинтолских мотива, који воде ка једном фактурном и динамичком крешенду.<sup>57</sup> Узевши у обзир формални образац налик ронду, са јукстапонирањем различитих блокова материјала, видели смо обједињење принципа континуитета и

---

<sup>51</sup> Martin Zenck, нав. дело, 69.

<sup>52</sup> Исто.

<sup>53</sup> Pieter C. van den Toorn, *Stravinsky and The Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987, 94–95.

<sup>54</sup> Игор Стравински: *Посвећење пролећа*, „Велика жртвена игра”, парт. бр. 142–145, у партитури: нав. дело.

<sup>55</sup> Игор Стравински: *Посвећење пролећа*, „Велика жртвена игра”, парт. бр. 149–152, у партитури: исто.

<sup>56</sup> Игор Стравински: *Посвећење пролећа*, „Велика жртвена игра”, парт. бр. 176, у партитури: исто.

<sup>57</sup> Игор Стравински: *Посвећење пролећа*, „Велика жртвена игра”, парт. бр. 196–200: у партитури: исто.

дисконтинуитета у овој нумери. Томе се додаје и метро-ритмичко варирање уз наглашену полиметрију. Набројане одлике спадају у други тип организације музичког времена, који потенцира аспекте разномерног и хроноаметријског. Тиме се заиста у *Великој жртвеној игри* остварује атемпоралност *illud tempus*, која је у дијалектици са логиком изградње музичког тока под утицајем лиминалности у *Ритуалним радњама праотаца*.

### **Жртвовање као чин убиства? – социолошка и психолошка равна интерпретације означених драматуршких мотива**

Ритуализацијом структуре *тело-простор-време* извршена је уметничка транспозиција појединих аспеката ритуала у кореографији и музици *Посвећења пролећа*. Тиме је успостављен „дијалектички однос између тела и простора”, који је у кореографији предочен релацијом између Изабране и праотаца.<sup>58</sup> Музика последњих двеју нумера овог балета, кроз ритуализовано време, својим садржајем и временском организацијом омеђава и испуњује телесно–просторну дијалектику. Све ово нас неумитно упућује на Адорново поимање жртве у *Посвећењу пролећа*, коме ће у даљем току излагања бити придружена и психолошка димензија понашања Изабране, на основу интерпретације Фројдове анализе тотемизма, коју је изложио Мартин Ценк. Тиме се отвара питање о жртвовању као о чину убиства Изабране, односно као о исходишту означених драматуршких мотива игре, смрти и жртве у *Посвећењу пролећа*.

Скицирајући Адорнову социолошку и естетичку позицију из које су сагледаване поетике Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg) и Игора Стравинског, можемо рећи да је заснована на дијалектици као основном модусу размишљања, проистеклом из Хегелове (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) поставке о интеракцији супротности. Узимајући Шенберга и Стравинског као парадигме прогресивног и регресивног пута у музици XX века, Теодор Адорно примењује дијалектику на бројним нивоима, у које свакако убрајамо однос између индивидуалног и универзалног. Зависно од контекста, индивидуално и универзално могу подразумевати различите ствари у Адорновој књизи, међутим у овом тренутку за нас је

---

<sup>58</sup> Catherine Bell, нав. дело, 97.

најбитније основно одређење ових појмова датих у релацији појединац–друштво.<sup>59</sup> Адорнове кључне тезе у вези са Стравинским односе се на регресију према митском и архаичном, као и дезинтеграцију грађанске индивидуалности, изражену кроз повратак на доба пре грађанског и модерног устројства. Жртвовање појединца, као субјекта и идентификовање са колективним, што се исказује кроз „објективизацију” музичког материјала, представља за Адорна главно обележије музике Стравинског.<sup>60</sup> У складу са тим Адорно посматра улогу Изабране у *Посвећењу пролећа*, као „нехумано жртвовање појединца колективу”.<sup>61</sup> Он изводи закључак да: „не долази ни до какве естетске антитезе између жртвоване девојке и племена, него њен плес изводи непотентну, непосредну идентификацију са племеном.”<sup>62</sup> Ове две Адорнове мисли као да у извесној мери стоје у антагонистичком односу, али и објашњавају једна другу, јер постављају у једну раван конфликт и присаједињење појединца колективу, што се у случају овог балета види на примеру Изабране и племена. Амбивалентност овог односа упућује нас на интерпретацију Мартина Ценка, којом се поставља питање о жртвовању као о чину убиства у *Посвећењу пролећа*. Његово тумачење, фундирано на уоченим паралелама између Фројдове анализе тотемистичког понашања и Изабране, биће употпуњено нашим запажањима на основу ритуализованих компоненти кореографије и музике.

Преиспитујући Адорнове претпоставке о присуству насиља у *Посвећењу пролећа*, које почива у основи сваког друштва, Мартин Ценк тумачи понашање Изабране, као израз страха, запрепашћења и жеље да се побегне од смрти коју носи чин жртвовања богу Јарилу.<sup>63</sup> Ценк у понашању Изабране проналази сличности са Фројдовим запажањима тотемистичких одлика у реакцијама пацијената, што је он изложио у својој књизи *Тотем и табу*.<sup>64</sup> У овој књизи, иначе написаној исте године када је премијерно изведено *Посвећење пролећа*, Фројд је поистоветио неуротично понашање са тотемистичким облицима понашања човека у примитвним друштвима.<sup>65</sup> Иако ставља под знак питања Фројдов

---

<sup>59</sup> James L. March, “Adorno’s Critique of Stravinsky”, *New German Critique*, 1983, 28, <http://www.jstor.org/stable/487617>, приступљено 26.04.2014. у 10:34, 151.

<sup>60</sup> Max Paddison, Stravinsky as devil: Adorno’s three critiques, in: Jonathan Cross (Ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, 2003, 196.

<sup>61</sup> Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike* (прев. Ivan Focht), Beograd, Nolit, 1968, 165.

<sup>62</sup> Исто, 178.

<sup>63</sup> Martin Zenck, нав. дело, 71.

<sup>64</sup> Исто.

<sup>65</sup> Исто.



покушај да психоаналитички објасни понашање у примитивним културама, Ценк закључује како се у реакцијама Изабране назире страх од убиства. Девојка се не понаша као Изабрана, која у екстази плеше до смрти, већ пре, у фројдовском смислу, као престрашена особа пред убиство, која по сваку цену покушава да побегне.<sup>66</sup> Тиме она очајнички одбија да постане жртва каквом жели да је начини племенска заједница – јер она није Изабрана која доживљава жртвовање као почаст, већ особа коју обузима страх пред њеним убицама.<sup>67</sup> Отуда потиче њена паралисаност, као последица уплашености праоцима, који је окружују и желе да је убију, сматра Ценк. Тако он на основу Фројдове књиге *Тотем и табу*, даје своје тумачење понашања жртве у *Посвећењу пролећа*, као одјека насиља мрачног, праисторијског времена наше цивилизације.<sup>68</sup>

Своју интерпретацију Ценк поткрепљује наводећи део писма које је Рерих упутио Сергеју Дјагиљеву и одломке из чланка који је Стравински написао за париски журнал *Монтјоие!*.

У писму послатом Дјагиљеву стоји следећи опис узет из сижеа *Посвећења пролећа*:<sup>69</sup>

## II „Велика Жртва”

Након дана и после поноћи. На брду се налази зачарано камење.  
Девојке плешу мистичне игре. Славе, одају почаст одабраној жртви.  
Праоци су призвани као сведоци велике жртве. Прославља се  
жртвовање лепом, црвеном Јарилу.

Како Ценк запажа, у овом одломку из писма, нема ниједног указатеља на исцрпљујући плес Изабране који доводи до смрти. Једино што се наглашава јесте посвећивање жртве Јарилу, богу Сунца и плодности, што би могло значити да је изабрана девојка и убијена.<sup>70</sup> Водећи се том идејом, Ценк наводи Стравинскијеве речи из чланка поменутом журналу *Монтјоие!*, у којем стоји да током сакралног плеса девојка само што не падне од исцрпљености, међутим да у том тренуку „праоци похрле ка њој као

---

<sup>66</sup> Исто.

<sup>67</sup> Исто.

<sup>68</sup> Исто.

<sup>69</sup> Исто, 74.

<sup>70</sup> Исто.

похлепне, крвожедне звери”.<sup>71</sup> На основу ових извора Ценк долази до закључка, како је Изабрана могла умрети услед исцрпљености плесом, али исто тако и услед насилног акта убиства.<sup>72</sup> Томе додаје и чињеницу да приношење људске жртве не постоји као облик ритуала у старословенској митологији, већ да је то Николај Рерих преузео од Ацтека, при чему је вероватније онда у питању убиство Изабране, неголи њено жртвовање путем екстатичког плеса до смрти.<sup>73</sup>

Ценкова интерпретација, која се ослања на Адорново схватање жртве и Фројдово психоаналитичко тумачење човековог понашања у примитивним културама, осветљава на један нов и другачији начин реакције Изабране у последње две нумере *Посвећења пролећа*. Наравно, могуће је посматрати екстатички плес Изабране на метафоричан и симболички начин као чин жртвовања у славу пролећа, сензуалности, природе и ероса.<sup>74</sup> Свакако треба истаћи да Ценк не спомиње један веома симболички гест у кореографији када Изабрану, исцрпљену од плеса, при њеном паду на земљу прихватају праоци и придижу ка Сунцу, приносећи је на тај начин као дар. Оба ова тумачења се могу применити на ниво кореографије и музике, чиме се открива смисао узначавања драматуршких мотива игре, смрти и жртве кроз ритуализацију *тела–простора–времена* у *Посвећењу пролећа*. У нумери *Ритуалне радње праотаца*, видимо непомично тело Изабране, ритуализовано у складу са скулптуралном методом Њжинског по узору на старословенске идоле. Овакав изглед тела као да одаје утисак особе која је под дејством неке више силе и обредног деловања праотаца, али исто тако и паралисана страхом од жртвовања које ће уследити. То стање непомичности и неизвесности изражено у музици може се упоредити са лиминалном фазом ритуала прелаза. Равномерно и хронометријско начело организације музичког времена, уз непромењену пулсацију тимпана и тамбурина, и скандирање мотива „заклињања” у лименим дувачким инструментима, најављује у исти мах величанствену и страшну судбину Изабране. На нивоу ритуализованог простора, та неумитност је сугерисана у прилажењу праотаца тешким корацима својој жртви и формирању круга око ње. Управо у последњој нумери, *Великој жртвеној игри*, круг који су праоци формирали око Изабране, добија двоструки

---

<sup>71</sup> Исто.

<sup>72</sup> Исто.

<sup>73</sup> Исто, 72.

<sup>74</sup> James L. March, нав. дело, 155.

смисао. Као што се могло видети у делу посвећеном ритуализацији простора, Њижински је осмислио циркуларне формације *corps de balleta* на основу симболике коју има круг у старословенској митологији. Тако формиран круг праотаца симболизује Сунце односно његово божанство Јарила. Међутим, исто тако може представљати смртоносни обруч који се затвара око Изабране, у циљу спречавања њеног бекства. Заиста, у једном моменту у кореографији последње нумере, Изабрана покушава да се пробије из овог смртносног обруча. Занимљиво је да се у истом тренутку (број 149–167), јавља у музици квинтолска фигура наниже у лименим, а потом и у дрвеним дувачким инструментима, која налик Изабраној, покушава да се пробије из остинатног колоплета у гудачком корпусу, фаготима и контрафаготу.<sup>75</sup> Контрасти које смо утврдили да постоје на плану музичког тока у нумери, примећују се и на нивоу кореографских решења плеса Изабране, што се може повезати са понуђеним тумачењима њених реакција. Поменутом покушају пробијања из смртоносног обруча, како у кореографији тако и у музици, претходи почетак нумере (број 142–148) у коме Изабрана, скачући у вис, налик „неспретној праисторијској птици, још неспремној да полети”, приказује стремљење ка богу Јарилу, а у митолошком смислу, „венчање између земље и неба”.<sup>76</sup> За то време, у музици се јавља транспозиција за полустепен наниже „акорда-удара” из нумере *Весници пролећа* (број 13–47). Велика напетост и немир који се добијају трећем унутар бифункционалног споја два сазвучја терцне грађе унутар овог акорда, дају му, уз оштру ритмизацију и артикулацију, смисао грубих звучних „удара”. Тако се „акорд-удар” усеца у слух и свест са свом драматиком екстатичних корака Изабране.<sup>77</sup> Овај одсек на тај начин сведочи о коегзистирању двају могућих тумачења у самој музици и кореографији. Томе се могу придружити и збивања у трећем одсеку (број 174–179), када Изабрана лежећи и ударајући песницом у под изражава немоћ да избегне окрутну судбину. У музици је у том тренутку присутна разуђена фактура са експоновањем *marcato* мотива, кроз све оркестарске групе, у звучном смислу налик мотиву „заклињања”. У такву фактуру уписује се тон де унисоно и октавиран, у гудачком корпусу, као какав привремени тонални центар окружен дисонантним ткивом, истичући тиме контраст у односу на остатак оркестра (број 178–184), што се симболички може

---

<sup>75</sup> Martin Zenck, нав. дело, 74.

<sup>76</sup> Millicent Hodson, *Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's...*, нав. дело, 74.

<sup>77</sup> Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.

пренети и на опозицију Изабране и праотаца.<sup>78</sup> Финални одсек (број 186-201) у музичком и кореографском смислу доводи до кулминације претходних збивања у нумери, што се одражава и на понашање Изабране, које се може описати као дезоријентација услед испуњености екстатичним плесањем, али и покушајима да се пробије ван смртоносног обруча који је све више стеже. Стратификација музичког материјала и константно метроритмичко варирање, одражавају врхунац напетости у бићу Изабране, подељеном између жртвовања, као вида захвалности на указаној части и осећања дужности према племену, и паничног страха за сопствени живот. Овај расцеп у личности Изабране, изражен је јукстапонирањем блокова различито профилисаног музичког материјала и са другачијим значењем, што се односи и на кореографска решења, која су са њим у садејству. Такође, као што смо видели долази и до њиховог суперпонирања у самој завршници овог балета. Тиме смо још једном указали на принцип разномерног и хроноаметријског у организацији музичког времена *illud tempus*. Узевши све ово у обзир, можемо увидети да је музичко-сценски садржај последњих двеју нумера *Посвећењу пролећа*, драматуршки функционализован и да сведочи о означавању мотива игре, смрти и жртве.

### Ритуализација ↔ Узначавање ↔ Синкретизам

*Сви плесови били су првобитно свети... и свака жртва отелотворује поновни чин стварања... свако жртвовање одвија се у истој митској слици прапочетка; ритуалом су заустављени профано време и његово трајање.*<sup>79</sup>

Мирча Елијаде, *Мит о вечном повратку*

Духовни простор *Посвећења пролећа* оваплоћен је у синкретизму, ослушкивању архаичних звукова и призивању паганских обичаја, ослобођеној стихији, примордијалности духа, који улази у све поре човечијег бића. Урањањем у дух синкретичне епохе дат је импулс стварању елементарног, снажног музичког и сценског језика, којим је испичана узбудљива прича о бујању новорођене природе.<sup>80</sup> Стављањем

<sup>78</sup> Daniel L. K. Chua, Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of *The Rite of Spring*, *Music Analysis*, 2007, 26/1–2 <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2249.2007.00250.x/pdf>, приступљено 08.05.2014. у 11:24, 74–75.

<sup>79</sup> Robert Craft, *The Rite of Spring: Genesis of a Masterpiece*, *Perspectives of New Music*, 5/1, <http://www.jstor.org/stable/832386>, приступљено 15.04.2014, у 18:45, 28.

<sup>80</sup> Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 265.

ритуализације *тела–простора–времена* у службу уметничке транспозиције у *Посвећењу пролећа*, изражена је суштина архаичног ритуала, предочена синкретизмом магијског деловања, игре, плеса и музике.<sup>81</sup> Чином жртвовања смешта се у центар збивања ритуално тело у лику Изабране, чије се физичко и психичко стање може протумачити на основу семантичке нити синкретичне форме музичко-сценског садржаја, што све скупа сведочи о означавању драматуршких мотива игре, смрти и жртве у *Посвећењу пролећа*. На крају, остаје само дилема какво је то пролеће – величанствено, коме се са узвишеним осећањем и у екстази приноси жртва на дар и/или страшно, крвожедно, са трагичним исходом у коме недужна девојка страда од руке племенских праотаца?

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Adorno, Theodor W, *Filozofija nove muzike* (prev. Ivan Focht), Beograd, Nolit, 1968.
- Bell, Catherine, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York, Oxford University Press, 1992.
- Brandstetter, Gabriele, Ritual as Scene and Discourse: Art and Science Around 1900 as Exemplified by *Le Sacre du printemps*, *The World of Music*, 1998, 40/1, <http://www.jstor.org/stable/41699178>, приступљено 21.02.2014. у 12:30.
- Chua, Daniel L. K., Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of *The Rite of Spring*, *Music Analysis*, 2007, 26, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2249.2007.00250.x/pdf>, приступљено 08.05.2014. у 11:24.
- Craft, Robert, The Rite of Spring: Genesis of a Masterpiece, *Perspectives of New Music*, 5/1, <http://www.jstor.org/stable/832386>, приступљено 15.04.2014. у 18:45.
- Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.
- Elijade, Mirča, *Sveto i profano*, (prev. Zoran Stojanović), Sremski Karlovci – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2003.
- Hodson, Millicent, Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for *Le Sacre du printemps*, *Dance Research Journal*, 1986–1987, 18/2 <http://www.jstor.org/stable/1478047>, приступљено 17.03.2014. у 16:53.

---

<sup>81</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnike teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 134.

- Hodson, Millicent, Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's *Le Sacre du Printemps*, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1985, 3/2, <http://www.jstor.org/stable/1290556>, приступљено 14.03.2014. у 14:10.
- Hodson, Millicen, Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's Choreographic Method, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1986, 4/1, <http://www.jstor.org/stable/1290674>, приступљено 14.03.2014. у 14:28.
- Loma, Aleksandar, Misterija praga, obredi prelaza Arnolda van Genepa na pragu svog drugog stoleća, u: Arnold van Genep, *Obredi prelaza: sistematsko izučavanje rituala* (prev. Jelena Loma), Beograd, Srpska književna zadruga, 2005.
- March, James L, Adorno's Critique of Stravinsky, *New German Critique*, 1983, 28, <http://www.jstor.org/stable/487617>, приступљено 26.04.2014. у 10:34.
- Paddison, Max, Stravinsky as devil: Adorno's three critiques, ин Jonathan Cross (Ed.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, 2003.
- Стравинский, Игорь Фёдорович, *Весна священная (Le Sacred du Printemps)*, Ленинград, Музыка, 1965.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011.
- Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions: A biography of the Works Through Mavra*, 1, Berkley, University of California Press, 199,
- Van den Toorn, Pieter C, *The Music of Igor Stravinsky*, New Heaven and London, Yale University Press, 1983.
- Van den Toorn, Pieter C, *Stravinsky and The Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987.
- Вершинина, Ирина Яковлевна, *Ранние Балеты Стравинского. Жар-птица, Петрушка, Весна Священная*, Москва, Наука, 1967.
- Veselinović, Mirjana *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.

- Zenck, Martin, Ritual or Imaginary Ethnography in Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*?, *The World of Music*, 1998, 40/1, <http://www.jstor.org/stable/41699179>, приступљено 27.02.2014. у 13:47.
- Ярустовский, Борис Михайлович, *Игорь Стравинский*, Ленинград, Музыка, 1982.

Stefan Savić

MARKING THE DRAMATIC MOTIVES OF THE PLAY, DEATH AND SACRIFICE IN  
IGOR STRAVINSKY'S *THE RITE OF SPRING*

Between Ethnographic Authenticity and Artistic Transposition – Representation of Ritual as a  
Meaningful Field of Designating Dramatic Motives of Play, Death and Sacrifice

**ABSTRACT:** By placing the ritualization of *body-space-time* in the service of artistic transposition in *The Rite of Spring*, the essence of the archaic ritual is expressed, represented by the syncretism of magical action, play, dance, and music. In this paper, the significance of the dramaturgical motives of the play, death, and sacrifice of the last two songs from the *Rite of Spring* – „Ritual actions of the ancestors” and „The Great Sacrificial Game” will be considered. The analysis of choreographic and musical solutions in the mentioned songs will be based on the concept of ritualized *body-space-time* and socio-psychological interpretation of the behavior of the „The Chosen One”, a girl who will be sacrificed to Jarila, the Ancient Slavic god of the Sun and fertility. The analysis will take into account the cooperation and contribution of three artists who participated in the creation of this ballet - Igor Stravinsky, Vaclav Nijinsky, and Nikolai Roerich.

**KEYWORDS:** Igor Stravinsky, *The Rite of Spring*, ritual, sacrifice, dramaturgical motives.

## *Стилске кореспонденције*



## УТИЦАЈИ ИТАЛИЈАНСКОГ СТИЛА XVII ВЕКА НА БАХОВА ДЕЛА ВАЈМАРСКОГ ПЕРИОДА (1708–1717)<sup>1</sup>

**АПСТРАКТ:** У фази стваралаштва Јохана Себастијана Баха, везаној за Вајмарски период од 1708. године, је, осим подразумеваног утицаја немачке оргуљске школе, присутан и утицај италијанског стила, Баху познат само посредно преко немачких композитора до доласка у Вајмар. Запослен као оргуљаш на двору вајмарског војводе, под утицајем аранжирања италијанских композиција, Бах је на своја оргуљска дела почео примењивати карактеристике италијанског концертантног стила. Овај стил се базира на супротстављању једног гласа, инструмента или групе инструмената, другој (већој) групи инструмената или гласова. Развој концертантног стила у Италији се може пратити од XVII века линијом која следи жанр канцоне, затим сонате, која опет претходи настанку кончерта гроса и солистичког концерта. На Баха је испрва најснажније утицало стваралаштво Антонија Вивалдија преко кога је посредно до Баха стигао и Корелијев стил, а Фрескобалдијев утицај долази преко његовог ученика Фробергера. Тако се Бахова реакција на италијанску музику испољава у споју италијанске једноставности и сложене контрапунктске праксе која је својствена немачкој школи. С тим у вези, циљ овог рада је да прикаже утицај италијанског стила XVII века на Бахова дела Вајмарског периода, што ће бити представљено на примеру анализе седам одабраних композиција, а то су: *Канцона у де-молу* (BWV 588), *Пасторала* (BWV 590), *Токата у Це-дуру* (BWV 564), *Прелудијум и фуга у еф-молу* (BWV 534), *Фантазија и фуга у це-молу* (BWV 537), *Дорска Токата и фуга* (BWV 538), *Фуга у це-молу: На тему Ђованија Легренција* (BWV 574). Анализе наведених композиција су обogaћене мишљењима аутора који су се бавили датом темом.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Јохан Себастијан Бах, Вајмарски период, италијански стил, концертантни стил, токата, фуга, фантазија, Антонио Вивалди, Арканђело Корели, Ђироламо Фрескобалди, оргуљска дела.

### Увод

Основе Баховог (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) стила су постављене још у композиторовој младости, а без сумње је од великог значаја било његово одрастање у централно-немачком окружењу, које му је дало прилику да сазнаје о различитим стилским тенденцијама које су се тада јављале. Иако се период раног Баховог стваралаштва, због несигурних података о његовим раним делима, не може реконструисати са прецизношћу, претпоставља се да су прва дела настала у Ордруфу, где га је подучавао његов старији брат, Јохан Кристоф (Johann Christoph Bach, 1642–1703). У Баховим првим композицијама је тако посредно присутан утицај Пахелбела (Johann Pachelbel, 1653–1706), будући да се Јохан Кристоф школовао код

---

<sup>1</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 1, рађен под менторством ред. проф. др Ане Стефановић, академске 2013/2014. године.

њега. Ипак, међу многобројним музичким претходницима, најснажнији утицај на Баха извршио је Букстехуде (Dietrich Buxtehude, 1637–1707), који је у коралним фантазијама и токатама значајно развио оргуљску педалну технику, што је резултирало стварањем темеља које је Бах могао касније да надограђује. Утицаји Пахелбела и Букстехуде на Баха су, осим у раним делима, присутни и у делима Вајмарског периода. У овој фази стваралаштва је, осим утицаја немачке оргуљске школе, такође присутан и јак утицај италијанског стила, који је Бах до доласка у Вајмар познавао само посредно, преко немачких композитора.

Бах се у Вајмару запослио као оргуљаш на двору вајмарског војводе, што је допринело томе да највећи број својих оргуљских дела напише управо тамо. Музичка библиотека вајмарског војводе је садржала бројне концерте, од којих је неке, могуће, донео заменик капелмајстора, Јохан Вилхелм Дрезе (Johann Wilhelm Drese, 1677–1745) који се током 1702. и 1703. године школовао у Италији. Остале концерте је, након двогодишњег боравка у Холандији где се школовао (1711–1713), вероватно донео принц Јохан Ернст (Johann Ernst von Sachsen-Weimar). Тако је током Вајмарског периода Бах за оргуље и чембало правио аранжмане композиција познатих немачких и италијанских композитора, од којих је на њега посебно утицао Вивалди (Antonio Vivaldi, 1678–1741), због доступности великог броја његових композиција.

Под утицајем аранжирања италијанских композиција у Вајмару, Бах је на своја оргуљска дела почео да примењује карактеристике италијанског концертантног стила. Овај стил се базира на супротстављању једног гласа, инструмента или групе инструмената, другој (већој) групи инструмената или гласова. Карактеришу га контрасти између *solo* и *tutti* одсека, смене хомофоне и полифоне фактуре, мелодије виртуозног карактера, украшене бројним пасајима и фигурама, као и присуство *basso continuo* деонице.

Развој концертантног стила у XVII веку може се пратити од вокалних и вокално-инструменталних до инструменталних жанрова. Међу првим делима писаним овим стилем спада Монтевердијева (Claudio Monteverdi, 1567–1643) *Седма књига мадригала* (*Concerto: settimo libro de madrigali, con altri generi de canti*, 1619), која у свом називу већ носи термин *concerto*. Концертантни стил се у Италији даље развијао у различитим жанровима, од којих је посебно значајан жанр канцоне, нарочито развијен од стране Фрескобалдија (Girolamo Frescobaldi, 1583–1643). Његове канцоне, изграђене од контрастирајућих одсека, утицале су на настанак сонате, која је, опет, претходила настанку *concerto grosso*-а и солистичког концерта. За развој концертантног стила у сонатама и концертима, посебно је заслужан Корели (Arcangelo Corelli, 1653–1713), чији

*concerti grossi* су касније утицали на многе италијанске композиторе, од којих је за даљи развој концертантног стила и форме најзначајнији Вивалди.

Вивалдијев утицај на Бахово стваралаштво је био најснажнији око 1713. године, што је најпре испољено у Баховим транскрипцијама Вивалдијевих концерата. „Од Вивалдија је Бах преузео прецизне мелодијске линије, оштре контуре спољашњих гласова, моторичност и ритмичку концизност, Вивалдијев јединствени третман мотива и јасно артикулисане шеме модулација”<sup>2</sup>, као и принцип *solo-tutti* контраста, као средства формалне артикулације. У Баховим композицијама Вајмарског периода, такође се могу уочити елементи риторнело форме и троставачне шеме концерта, које је Вивалди усталио. Преко Вивалдија је до Баха посредно стигао и Корелијев стил, који карактеришу бриљантни виолински пасажии, разложени акорди и специфични ритмички обрасци у басу, у којима су пролазни тонови постављени између две хармонске функције. У овом периоду Бах позајмљује и две теме за фуге од италијанских композитора Корелија и Легренција (Giovanni Legrenzi, 1626–1690).

Фрескобалдијев утицај је до Баха стигао преко Фробергера (Johann Jacob Froberger, 1616–1667), који је био Фрескобалдијев ученик. Највећи утицај на немачке композиторе је оставио фантазијски стил, познат из Фрескобалдијевих токата, али је такође Фукс (Johann Joseph Fux, 1660–1741) користио његов *Fiori musicali* (1635) као модел за писање у строгом контрапунктском стилу. Та збирка је утицала и на Бахово стваралаштво, будући да је Бах урадио њену копију 1714. године.

Бахова реакција на италијанску музику се најочигледније манифестује у споју италијанске једноставности и сложеног контрапунктског стила. Утицај италијанских композитора на Бахов стил, Карл Гајрингер (Karl Geiringer) је описао на следећи начин:

Ефекат (који су дела италијанских композитора имала) на Баха је био прилично сличан ономе који је италијанска уметност произвела на највећег немачког сликара, Алберта Дирера. Спокојна и добро уравнотежена дела Јадранског полуострва помогла су да два мајстора пронађу сопствене путеве. Они су одбацили сувише опору и угласту страну севера и заменили су је јасноћом пластике, прозирношћу и једноставношћу структуре. Бах је на крају потпуно асимиловао италијанску музику и, спајајући је са сопственим контрапунктским наслеђем и северњачким идиомом, створио је оно што је за нас данас типичан Бахов стил.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Christoph Wolff, Background, style, influences, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove: Bach Family*, London, Macmillan, 1983, 122.

<sup>3</sup> Karl Geiringer, *Jean-Sébastien Bach*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 224.

Утицај италијанског стила XVII века на Бахова дела Вајмарског периода, биће представљен на примеру седам одабраних композиција, а то су:

1. Канцона у де-молу (BWV 588, 1705);
2. Пасторала (BWV 590, 1720?);
3. Токата у Це-дуру (BWV 564, 1712?);
4. Прелудијум и fuga у еф-молу (BWV 534, 1710?);
5. Фантазија и fuga у це-молу (BWV 537, 1708?);
6. *Дорска токата и fuga* (BWV 538, 1712–1717);
7. *Фуга на тему Ђованија Легренција* (BWV 574, 1708?).

Све композиције су најпре анализирани на хармонском, формалном и тематском плану, а затим су анализе обогачене мишљењима аутора који су се бавили овом темом, а то су пре свега: Питер Вилијамс (Peter Williams), Херман Келер (Hermann Keller), Карл Гајрингер, Харви Грејс (Harvey Grace), Малколм Бојд (Malcolm Boyd) и Дејвид Шуленберг (David Schulenberg).

### **Канцона у де-молу (BWV 588)**

Већ сам назив овог дела указује на његово порекло из италијанске вокалне форме која сеже у прошлост до XVI века. Прве инструменталне канцоне су представљале инструменталне аранжмане вокалних композиција, а тек током XVII века канцона прераста у независан инструментални облик. Форма канцоне је била састављена из више контрастирајућих одсека, различитог темпа и метра, али до XVII века још није постојао принцип варирања истог тематског материјала, који би указивао на форму варијационе канцоне. Развој варијационог принципа најбоље се може сагледати у Фрескобалдијевим канцонама, насталим између 1615. и 1635. године. Већ у првим канцонама из 1615. године, присутна је тенденција ка варијационој структури, у канцонама из 1627. године, варијациони принцип је заступљен, али врло суптилно, док у канцонама из 1635. године овај принцип већ прераста у форму варијационе канцоне.

Колико је познато, *Канцона* је једини пример Баховог експериментисања са овом формом. Тема је у де-молу, а изграђена је на једноставној мелодији,

карактеристичне певности италијанског народног типа.<sup>4</sup> Италијански узор по коме је Канцона највероватније писана, може се пронаћи у теми канцоне (*Canzon dopo l'Epistola*)<sup>5</sup> из треће мисе (*La messa della Madonna*) у Фрескобалдијевој збирци *Fiori musicali*, оп. 12 (1635), из које је преузета тема.<sup>6</sup>

Раније је поменуто да је Бах копију ове збирке урадио 1714. године, међутим, неки аутори сматрају да је Бахова Канцона настала пре тога,<sup>7</sup> што указује на то да му је ова тема била позната од раније.

У Канцони је присутан стални хроматски контрасубјект, за који се може рећи да заправо има улогу друге теме.<sup>8</sup> У литератури се може наићи на Пироово (André Pirro) мишљење да тема тог контрасубјекта представља тему другог *Christe* из друге мисе (*La messa delli apostoli*)<sup>9</sup> у истој Фрескобалдијевој збирци (*Fiori musicali*), али готово сваки композитор тог времена је слободно користио такав хроматски низ тонова<sup>10</sup>.

Фрескобалдијев утицај је присутан такође и на нивоу форме овог дела, које, иако представља варијациону канцону, има и елементе варијационог ричеркара.<sup>11</sup> Форма се састоји из две четворогласне фуге, од којих је прва у дводелном метру, а друга је базирана на варијацији оригиналне теме и контрасубјекта у троделном метру.

Први одсек је писан у стриктном двоструком контрапункту у коралном стилу,<sup>12</sup> и почиње природном тоналном имитацијом, док је други двострука фуга, чије се теме комбинују од почетка. Модулациони план се креће кроз блиске тоналитете, основног де-мола, захватајући а-мол, еф-мол и ге-мол. Занимљиво је да се необично често јавља дурска субдоминанта, што делу даје призивак дорског модуса.

---

<sup>4</sup> В. Јохан Себастијан Бах, Канцона у де-молу, тема, т. 1–8. Партитура је доступна на линку: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d5/MSLP04397-Bach - BGA - BWV 588.pdf>

<sup>5</sup> Упор. са: Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs: ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Frankfurt–Leipzig, C. F. Peters, 1976, 71.

<sup>6</sup> В. Ђироламо Фрескобалди, *Fiori musicali: La messa della Madonna, Canzon dopo l'Epistola*, т. 1–4. Партитура је доступна на линку: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d8/MSLP207177-SIBLEY1802.20460.b525-39087013999687score.pdf>

<sup>7</sup> Упор. са: David Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York, Taylor & Francis Group, 2006, 76; Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 193.

<sup>8</sup> В. Јохан Себастијан Бах, Канцона у де-молу, хроматски контрасубјект/друга тема, т. 17–20. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>9</sup> В. Ђироламо Фрескобалди, *Fiori musicali: La messa delli apostoli, Christe*, т. 1–2. Партитура је доступна на линку: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d8/MSLP207177-SIBLEY1802.20460.b525-39087013999687score.pdf>

<sup>10</sup> В. Harvey Grace, *The Organ Works of Bach*, London, Novello & Company, 1922, 75.

<sup>11</sup> Ово дело је по форми варијациона канцона због тога што се јасно издвајају два одсека у различитом метру, међутим, доследно полифони поступак у варирању и обради тематизма је карактеристичан за варијациони ричеркар.

<sup>12</sup> Стил који је Бах могао да научи из полифоних клавијатурних дела, између осталог, Јакоба Фробергера.

Посебно је интересантна каденца у темпу *Adagio*,<sup>13</sup> која је карактеристична за завршетке одсека Фрескобалдијевих канциона, а овај утицај је касније присутан и у италијанским концертима.

### Пасторала (BWV 590)

Пасторала се од осталих оргуљских дела писаних у Вајмарском периоду разликује пре свега по необичној форми. Занимљивост форме овог дела лежи у томе што се јасно издвајају четири става, која по својим карактеристикама подсећају на ставове свите, а који се могу тумачити као: пасторала, алеманда, арија и жига. Међутим, иако се ови ставови обично посматрају на тај начин, треба имати у виду да у Бахово време свите нису садржавале ставове у различитим тоналитетима. Није познато да ли су ставови били оригинално замишљени као целина или су тек накнадно спојени.

Иако се за Пасторалу не може са сигурношћу утврдити конкретан италијански узор, прва три од четири става подсећају на неколико италијанских оргуљских пасторала XVII века, и то „не само по једноставним хармонијама, већ и мелодијским детаљима”.<sup>14</sup> Међутим, италијански утицај у Пасторали се огледа пре свега у њеној форми типа *da camera*, посебно развијеној у делима Корелија.

Први став се одликује свим обележјима пасторале: одвија се на лежећим педалним тоновима, релативно често се јављају украси и мелодијска кретања која се могу повезати са тонским сликањем,<sup>15</sup> а поред тога је присутно кретање у паралелним терцама и секстама и то у карактеристичним ритмичким обрасцима.

Ове карактеристике се могу пронаћи у бројним италијанским музичким „описима Природе”.<sup>16,17</sup>

Овај став почиње у Еф-дуру, модулира у доминантни Це-дур, а затим при крају пролази кроз Бе-дур и де-мол, који се може протумачити као иступање у

---

<sup>13</sup> В. Јохан Себастијан Бах, Канциона у де-молу, *Adagio*, т. 168–169. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>14</sup> В. Peter Williams, *Bach Organ Music*, London, British Broadcasting Corporation, 1977, 21.

<sup>15</sup> Занимљиво је да, према Келеру, старе италијанске пасторале не осликавају звуке природе, већ представљају верску и наивну музику у част Христа детета. Видети: Hermann Keller, нав. дело, 75.

<sup>16</sup> В. Malcolm Boyd, *The Master Musicians: Bach*, New York, Oxford University Press, 2000, 67; Karl Geiringer, *The Bach family: Seven Generations of Creative Genius*, New York, Oxford University Press, 1954, 247.

<sup>17</sup> В. Јохан Себастијан Бах, Пасторала, т. 1–3. Партитура је доступна на линку:

[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP04399-Bach - BGA - BWV\\_590.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP04399-Bach_-_BGA_-_BWV_590.pdf)

субдоминантну сферу а-мола у којем се овај став и завршава, због чега га неки аутори сматрају недовршеним.<sup>18</sup> Тако Вилијамс сматра да овакав завршетак може указивати на то да је био предвиђен *da capo*, као што је случај у Корелијевој Пасторали из *Fatto per la note di natale*, оп. 6 бр. 8 (1714).<sup>19</sup> Једноставне хармонске везе, присутне у овом ставу, такође представљају једну од карактеристика преузетих из италијанских пасторала XVII века.

Други став је писан у форми барокног дводела, а на моменте је присутна и корална фактура. По карактеру се овај став може протумачити као алеманда, међутим, као аргументи против оваквог тумачења могу се узети одсуство предтакта и дуго држани басови тонови који су у овом ставу присутни, могуће као суптилна одлика пасторале.

Трећи став по својој фактури, мелодијским карактеристикама и континуираној троделној пулсацији у пратећим гласовима упућује на арију, преузету из вокалних форми, која је постала карактеристична за лагани став концерта. Занимљиво је да се тема први пут јавља у це-молу, а други пут у ге-молу, са идентичном хармонском пратњом, а осим понављаног баса, пасторални елементи у овом ставу се могу уочити управо у теми, која је базирана на триолском покрету, са карактеристичним украсом на почетку.

Четврти став представља финале овог „циклуса”. Све време је присутно кретање у шеснаестинама, са готово токатним призвуком. Овај став је писан у форми барокног дводела са репетицијама.<sup>20</sup> Посебно је занимљива тема овог става која је касније послужила за финале *Трећег Бранденбуршког концерта*<sup>21</sup> (BWV 1048, 1721).<sup>22</sup>

### **Токата у Це-дуру (BWV 564, 1712?)**

Токата у Це-дуру спада у рана вајмарска дела, па је у њој присутан утицај Букстехудеа и Фрескобалдија. Занимљиво је напоменути да ово дело настаје у исто време са познатом Токатом у де-молу (BWV 565, 1703–1707).

---

<sup>18</sup> Упор. Karl Geiringer, нав. дело, 247; Harvey Grace, нав. дело, 190.

<sup>19</sup> В. Peter Williams, *The Organ Music...*, нав. дело, 198.

<sup>20</sup> В. Јохан Себастијан Бах, Пасторала, т. 148–149. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>21</sup> Јохан Себастијан Бах, *Бранденбуршки концерт бр. 3, Allegro*, т. 1. Партитура је доступна на линку: [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5f/IMSLP700564-PMLP82079-Bach\\_Brandenburg\\_Concerto\\_No.3,\\_BWV\\_1048\\_-\\_Conductor\\_Score.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5f/IMSLP700564-PMLP82079-Bach_Brandenburg_Concerto_No.3,_BWV_1048_-_Conductor_Score.pdf)

<sup>22</sup> В. Hermann Keller, нав. дело, 76.

Италијански утицај се у овом делу прилично очигледно манифестује у самој форми: Бах експериментише са слободном оргуљском троставачном формом, са распоредом ставова који кореспондирају са моделом италијанског концерта: брзи-лагани-брзи – *Toccata-Adagio-Fugue*. Уз недовршену Фантазију у Ге-дуру (*Pièce d'Orgue*, BWV 572, 1710?), ово је први и једини покушај директног комбиновања троставачности италијанског концерта, уз одговарајућа прилагођавања, са оргуљском формом.<sup>23</sup>

Сваки став поседује неке концертантне елементе: комплексни технички захтеви *Токате* и импровизаторски пасажии у мануалу и у педалу који подсећају на сукобљавање првих и других виолина,<sup>24</sup> супротстављени су *Адађу*, који је конципиран као орнаментисана соло арија са *continuo* пратњом, а *Фуга* се одликује модулирајућом темом концертантног типа и контрастима између теме и контраобјекта.

#### *Први став: Токата*

Први став је писан у Це-дуру, са модулацијама у тоналитете првог квинтног сродства. Почине импровизационим соллом у којем су кратки мотиви одвојени реторичким паузама.<sup>25</sup> Форма овог става се може поделити у два дела:

А (т. 1–31): импровизациони увод;

В (т. 32–84): концертантни дијалог.<sup>26</sup>

#### *Други став: Адађо*

Средишњи став је писан у а-молу. По форми представља орнаментисану арију над ритмичким остинатом у педалу (у кретању карактеристичном за *basso continuo* у концертантном стилу), са *Grave* одсеком у служби коде. Ово је једна од најдирљивијих кантилена које је Бах икада написао, а став се може замислити као широко развијени виолински соло, попут другог става неког виолинског концерта<sup>27</sup> или става за соло обоу.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Hermann Keller, нав. дело, 77.

<sup>24</sup> Исто.

<sup>25</sup> В. Јохан Себастијан Бах, *Токата, Адађо и Фуга у Це-дуру*, Токата, т. 1. Партитура је доступна на линку: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/32/IMSLP01334-BWV0564.pdf>

<sup>26</sup> В. Јохан Себастијан Бах, *Токата, Адађо и Фуга у Це-дуру*, Токата, концертантни дијалог, т. 32–34. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>27</sup> Према: Karl Geiringer, *Jean-Sébastien Bach*, нав. дело, 226.

<sup>28</sup> В. Јохан Себастијан Бах, *Токата, Адађо и Фуга у Це-дуру*, Адађо, почетак, т. 85–87. Партитура је доступна на истом линку.



Трећи став: Фуга

Формално и хармонски, овај став је писан као стандардна фуга. Италијански утицај се може уочити у теми, која је лаког, полетног, концертантног типа, са карактеристичним ритмом и лажним двогласом, а прати је контрасубјект који дијалогизира са њом. И у овом ставу су фразе, попут оних у првом ставу, одвојене реторичким паузама.<sup>29</sup>

### Прелудијум и фуга у еф-молу (BWV 534)

Након експериментисања са троставачном формом, Бах се окреће двоставачности. Италијански утицај се у овом делу огледа искључиво у прелудијуму, па ће из тог разлога само он бити узет у обзир приликом анализе.

Прелудијум је грађен на дугим тоничним педалним слојевима (чак су и секвенце подвучене педалом), са гласовима у канонској имитацији, што су одлике Пахелбелових токата.<sup>30</sup> Став је екстензиван барокни дводел. Модулациони план захвата еф-мол, це-мол, Бе-дур и Ес-дур.

Италијански утицај се свакако може уочити у концертантним елементима, који су у овом делу суптилно испољени, али итекако присутни. Већ на самом почетку у канонској имитацији стиче се утисак дијалога између две инструменталне деонице.<sup>31</sup>

Убрзо затим се јављају разложени акорди у супротном кретању, који подећају на супротстављање две виолинске деонице. У наредном примеру се осим тога у последњем такту може уочити и покрет у басу, карактеристичан за *concerto grosso* италијанских композитора.<sup>32</sup> Након тога, дискант се излаже у карактеристичном, концертантном кретању које формира лажни двоглас.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> В. Јохан Себастијан Бах, *Токата, Адађо и Фуга у Це-дуру*, Адађо, тема и контрасубјект, т. 116–128. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>30</sup> Упор. са: Peter Williams, *The Organ Music...*, нав. дело, 49; Hermann Keller, нав. дело, 79.

<sup>31</sup> В. Јохан Себастијан Бах, Прелудијум и фуга у еф-молу, Прелудијум, остинатни бас и дијалог између горњих деоница, т. 1–3. Партитура је доступна на линку:  
<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLP01319-BWV0534.pdf>

<sup>32</sup> В. Јохан Себастијан Бах, Прелудијум и фуга у еф-молу, Прелудијум, супротстављање деоница и карактеристичан покрет у басу, т. 8–11. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>33</sup> В. Јохан Себастијан Бах, Прелудијум и фуга у еф-молу, Прелудијум, кретање дисканта у лажном двогласу и покрет у басу, т. 20–21. Партитура је доступна на истом линку.

## Фантазија и fuga у це-молу (BWV 537)

Када се ово дело посматра у целини, фантазија и fuga су у више аспеката комплементарне: фантазија је конзистентна, док је fuga варирана; фантазија се састоји из два одсека, док се fuga састоји из три; фантазија има кратку имитациону тему, док fuga има дужу и разрађенију.

### *Фантазија*

Попут Прелудијума у еф-молу (BWV 534), Фантазија је конципирана у форми екстензивног барокног дводела са две (имитационе) provedбе две теме. У овом делу је присутна амбиваленција између облика прелудијума и фантазије. Са једне стране, Фантазија алтернативно задржава свој назив и карактеристике преузете из фантазија старијег типа (очигледно испољених у изразитој употреби фугираног рада), са друге стране, она, попут прелудијума, преузима улогу става који се налази испред фуге.

Фантазија почиње имитативним третманом прве теме над тоничним педалом,<sup>34</sup> а након излагања теме у басу долази полукаденце након које се излаже друга тема, чија концепција сугерише тему за гудаче.<sup>35,36</sup> Италијански утицај у Фантазији се може уочити у карактеристикама теме, која због пунктираног ритма и троделног метра оставља утисак плесног карактера. На самом почетку су присутни и пасторални елементи, као што су педал, карактеристична полифонија и кретање у паралелним терцама и секстама. Посебно је значајан завршетак Фантазије на полукаденци, који указује на то да је fuga заиста замишљена као њен наставак.

### *Fuga*

Fuga је конципирана као троделна форма, у којој други одсек представља двоструку фугу, изграђену делом на теми изведеној из оригиналног контрасубјекта, док трећи одсек представља поновљен први, као његова нешто богатије хармонизована варијанта.<sup>37</sup> Управо троделна форма ове фуге представља италијански утицај, будући да указује на вокални узор из профаних форми, касније присутних и у концерту.

---

<sup>34</sup> В. Јохан Себастијан Бах, Фантазија и fuga у це-молу, Прелудијум, прва тема са имитацијом, т. 1–4. Партитура је доступна на линку: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0e/IMSLP01322-BWV0537.pdf>

<sup>35</sup> В. Harvey Grace, нав. дело, 79.

<sup>36</sup> В. Јохан Себастијан Бах, Фантазија и fuga у це-молу, нав. дело, Фантазија, друга тема са имитацијом, т. 11–14. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>37</sup> В. Peter Williams, *Bach Organ Music*, нав. дело, 35.

Модулациони ток се креће из це-мола у Ес-дур, касније са краћим иступањима у ге-мол и при крају еф-мол (субдоминантна сфера). У овој фуги је у развојном делу присутан хроматски контрасубјект у узлазном кретању, који повремено преузима доминантну улогу у односу на тему.<sup>38</sup>

### Дорска токата и fuga (BWV 538)

Порекло назива овог дела се не може утврдити, будући да не постоје извори који би објаснили зашто је Бах у време када пише и чувену оргуљску Токату и фугу у де-молу (BWV 565) одлучио да напише и једну у дорском модусу. Неки аутори назив једноставно објашњавају одсуством предзнака,<sup>39</sup> док према Вилијамсу ово дело нема искључиво право на такав назив (за који наводи да се може пронаћи већ 1845. године код Петерса), будући да извори наводе и Канцону (BWV 588) без предзнака.<sup>40</sup> Међутим, иако не постоје подаци о њеном називу, *Дорска токата и fuga* је једно од ретких оргуљских дела за које постоје документовани докази о Баховом извођењу. Према тврдњи на копији Кителовог (Johann Christian Kittel, 1732–1809) ученика Фишера (Michael Gottard Fischer, 1773–1829), то се догодило у септембру 1732. године на испробавању реконструисаних оргуља у Каселу, у Цркви Светог Мартина.<sup>41</sup>

#### *Токата*

Прелудијуми и фуге који су настали током каснијег Вајмарског периода откривају процес поједностављења који проистиче из Баховог проучавања италијанских модела. Тако се *Дорска токата и fuga* развила из једноставног, фигуративно профилисаног мотива који је изложен на самом почетку композиције,<sup>42</sup> у првој половини првог такта.<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> В. Јохан Себастијан Бах, Фантазија и fuga у це-молу, нав. дело, Фуга, хроматски контрасубјект, т. 104–109. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>39</sup> В. Karl Geiringer, *The Bach family...*, нав. дело, 248.

<sup>40</sup> В. Peter Williams, *The Organ Music...*, нав. дело, 64.

<sup>41</sup> В. Malcolm Boyd, нав. дело, 63; Harvey Grace, нав. дело, 99; Peter Williams, *The Organ Music...*, нав. дело, 64.

<sup>42</sup> В. Јохан Себастијан Бах, *Дорска токата и fuga*, т. 1. Партитура је доступна на линку: <https://vnmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a5/IMSLP01323-BWV0538.pdf>

<sup>43</sup> В. Karl Geiringer, *Jean-Sébastien Bach*, нав. дело, 227.

Келер наводи Пироово тумачење тог мотива, који је могао да буде писан по узору на почетни мотив другог става *Agnus Dei* из мисе (*Livre d'Orgue: Messe du premier ton*, 1688) Андре Резона<sup>44</sup> (André Raison, 1650–1719).<sup>45</sup>

Од карактеристичне фигуре теме токатног типа, Бах је касније изградио деоницу дисканта, која по стилу подсећа на италијански *concerto grosso*.<sup>46</sup> У Токати се италијански утицај може уочити већ у њеној форми и фактури које обилују елементима *concerto grosso*–а: смене *solo* и *tutti* одсека, секвенце и карактеристични ритмички обрасци.<sup>47</sup>

У наредном примеру се, као утицај концертантног стила, осим *solo-tutti* контраста могу уочити и честе промене мануала, које остварују ефекат наступа различитих инструмената, односно, инструменталних група. *Дорска токата* је једино Бахово оригинално дело у које је он сам унео информације о промени мануала.<sup>48,49</sup>

Може се закључити да је „(...) композитор у овом делу свесно комбиновао тип теме ранијих прелудијума (...) са риторнело формом коју је усвојио из актуелних италијанских концерата, тиме стварајући уникатан спој различитих форми и стилова.”<sup>50</sup>

Музички ток почиње у де-дорском модусу, са иступањем најпре у а-мол, у којем се на моменат чак јављају пасторални елементи (дуги трилер са променом регистра). Након тога следе дијалози између деоница у мануалу и повремено кретање у интервалима као што су терце и сексте, што асоцира на карактеристике народних мелодија. Модулира се још у Бе-дур, затим се јавља кратко иступање у ге-мол, це-мол и повратак у де-дорски, са повременим иступањима у ге-мол.

### Фуга

Судећи по неким копијама, може се закључити да је fuga старија од прелудијума (токате).<sup>51</sup> Необично симетрична тема фуге је изграђена на истом материјалу као и

---

<sup>44</sup> В. Андре Резон, *Livre d'Orgue: Messe du premier ton, Second Agnus*, т. 1–2, у партитури доступној на линку: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a7/IMSLP03766-Raison.pdf>

<sup>45</sup> В. Hermann Keller, нав. дело, 89.

<sup>46</sup> Исто, 90.

<sup>47</sup> В. Јохан Себастијан Бах, *Дорска токата и fuga*, соло након којег следи секвенца, т. 12–17. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>48</sup> Исто.

<sup>49</sup> В. Јохан Себастијан Бах, *Дорска токата и fuga*, контраст *solo-tutti* и промене мануала, т. 21–26. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>50</sup> В. Peter Williams, *The Organ Music...*, нав. дело, 65.

<sup>51</sup> Исто.

прелудијум, само без фигурација. Занимљиво је да ова тема поседује неке *alla breve* елементе<sup>52</sup>: такт 2/2, задржице и контраубјект са ритмом дактила.<sup>53</sup>

Употреба синкопи јој даје посебан, медитативни карактер. Модулациони план углавном се ослања на де-дорски модус и а-мол због дорског шестог ступња, са кратким иступањима у Ге-дур, ге-мол, Еф-дур и Бе-дур.

Може се направити занимљива аналогија између *Дорске токате и фуге* и Канцоне (BWV 588). Попут Канцоне, у којој се иста тема варирано излаже у два одсека, *Дорска токата и fuga* је изграђена на једној тематској основи која се препознаје у оба става, што указује на форму варијационе канцоне. Тако се формира диптих на два различита начина: у *Дорској токати и фуги* он већ постоји, док се у *Канцони* издвајају два одсека у оквиру јединствене целине.

### ***Фуга на тему Ђованија Легренија (BWV 574)***

Италијански утицај у овој композицији је присутан већ у избору саме теме. Реч је, заправо, о другој теми двоструке фуге, у којој је истовремено јављање обе теме омогућено применом двоструког контрапункта. Могуће је да је Баха на рад са Легренијевом темом стимулисао пример Хајдорнове (Peter Heidorn) фуге на тему Керла (Johann Kaspar Kerll, 1627–1693) и Рајнкена (Johann Adam Reincken, 1643–1722).<sup>54</sup> Форма фуге се састоји из три већа одсека у којима се јављају две теме, најпре појединачно, а затим у комбинацији. Прва тема, која је изграђена варирањем почетног мотива, подсећа на тему концертантног типа у којој су присутни карактеристичан ритам дактила и украсни завршетак са трилером. У одговору се јавља мутација.<sup>55</sup>

У другој теми, која је изразито концертантног типа (што се опет може тумачити као карактеристика италијанског стила) јавља се имитација са реалним одговором, што није била посебно честа пракса у фугама.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> В. Јохан Себастијан Бах, *Дорска токата и fuga*, почетак фуге, т. 1–9. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>53</sup> Исто, 68.

<sup>54</sup> В. Richard D. P. Jones, *The Creative Development of Johann Sebastian Bach (vol. I: 1695–1717). Music to Delight the Spirit*, New York, Oxford University Press, 2007, 197.

<sup>55</sup> В. Јохан Себастијан Бах, *Фуга на тему Ђованија Легренија*, прва тема, т. 1–6. Партитура је доступна на линку: [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP04391-Bach - BGA - BWV 574.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP04391-Bach_-_BGA_-_BWV_574.pdf)

<sup>56</sup> В. Јохан Себастијан Бах, *Фуга на тему Ђованија Легренија*, друга тема, т. 37–39. Партитура је доступна на истом линку.

Извор Легренцијеве теме, према већини аутора, још увек није пронађен.<sup>57</sup> Заиста, оригиналну тему није лако утврдити, будући да извор одакле је преузета нигде није заправо наведен, а свако даље проналажење сличности остаје на нивоу нагађања. У литератури,<sup>58</sup> могу се пронаћи само хипотезе Роберта Хила (Robert Stephen Hill), који је пронашао сличности између друге теме ове фуге и две теме из Легренцијевих соната *La Mont' Albana*, оп. 2 бр. 11 (1655) и *La Cetra*, оп. 10 (1673), тако да се у Баховој теми комбинују мелодијске карактеристике теме Легренцијеве сонате *La Mont' Albana* и ритмичке конфигурације почетног мотива теме сонате *La Cetra*.<sup>59</sup>

Ово дело се завршава постлудијумом израженог солистичког виртуозитета са концертантним елементима при самом крају. Слобода „фантазијског” стила овде формира најоштрији могући контраст са стриктношћу претходне двоструке фуге.<sup>60</sup>

## Закључак

У Баховим делима Вајмарског периода, присутни су елементи преузети из италијанске инструменталне музике. Посебно су заступљени елементи концертантног стила и форми преузетих од Корелија и Вивалдија. Пасторала је конципирана у форми типа *da camera*, посебно развијеној у сонатама, а касније и концертима. Може се замислити као *concerto grosso*: први став, по коме Пасторала носи назив, конципиран је као уводни став лаганог темпа, што је чест случај код Корелија, а наредна три става су алеманда, арија и жига. У Токати у Це-дуру, распоред ставова указује на италијански модел троставачног солистичког концерта. Осим Пасторале и Токате у Це-дуру, концертантни стил је присутан у готово свим делима овог Баховог стваралачког периода. Може се пронаћи у најразличитијим видовима у Прелудијуму и фуги у еф-молу, Фантазији и фуги у це-молу, *Дорској токати и фуги* и *Фуги на тему Ђованија Легренција*. У свим овим делима су деонице третиране концертантно, са карактеристичним ритмом, пасажима, разлагањима акорада, лажним двогласом, *quasi solo-tutti* контрастима и концертантним кретањем баса, често по узору на хомофону *continuo* пратњу. Осим елемената концертантне форме,

---

<sup>57</sup> Karl Geiringer, *The Bach family...*, нав. дело, 51.

<sup>58</sup> Peter Williams, нав. дело, 172.

<sup>59</sup> В. Ђовани Легренци, *La Mont' Albana* оп. 2 бр. 11, т. 1–3. Партитура је доступна на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/ba/MSLP31541-PMLP71788-Legrenzi\\_Sonate\\_Op2.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/ba/MSLP31541-PMLP71788-Legrenzi_Sonate_Op2.pdf)  
В. Ђовани Легренци, *La Cetra* оп. 10, *Allegro*, т. 1–3. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/La\\_cetra,\\_Op.11\\_\(Legrenzi,\\_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/La_cetra,_Op.11_(Legrenzi,_Giovanni))

<sup>60</sup> В. Јохан Себастијан Бах, *Фуга на тему Ђованија Легренција*, кода, т. 113–118. Партитура је доступна на истом линку.

присутних у већини дела, у Канцони и *Дорској токати и фуги* присутна је форма варијационе канцоне Фрескобалдијевог типа, која се у овим делима испољава на два начина: у Канцони је једноставачна форма подељена на два одсека који граде диптих, док се у *Дорској токати и фуги* диптих остварује као тематски јединствена форма.

Бах италијански стил није само преузео, већ га је, користећи стечена контрапунктска знања и наслеђа немачког стила, прилагодио свом стваралачком карактеру. Синтеза ова два стила довела је до тога да Бах на свој немачки стил, концизан и прецизан у форми и третману, примени елементе кантабилности италијанских мелодија, а да у италијанске форме унесе пажљиво искројену контрапунктску фактуру. Иако је Вајмарски период био само прелазна фаза у оквиру Баховог стваралаштва, италијански утицај, присутан у овом периоду, допринео је сазревању његовог стила и омогућио даљу надградњу до онога што је данас познато као типичан Бахов стил.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Aringer, Klaus, *Die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von Johann Sebastian Bach: ein Beitrag zur Geschichte des Orgelpunktes*, Tutzing, Hans Schneider, 1999.
- Boughton, Rutland, *John Sebastian Bach*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Company Limited, 1933.
- Boyd, Malcolm, *The Master Musicians: Bach*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Bukofzer, Manfred F, *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*, London, J. M. Dent & Sons, 1975.
- Geiringer, Karl, *The Bach family: Seven Generations of Creative Genius*, New York, Oxford University Press, 1954.
- Geiringer, Karl, *Jean-Sébastien Bach*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Grace, Harvey, *The Organ Works of Bach*, London, Novello & Company, 1922.
- Grout, Donald Jay, *A History of Western Music*, New York, W. W. Norton & Company, 1960.
- Jones, Richard D. P, *The Creative Development of Johann Sebastian Bach (vol. I: 1695–1717). Music to Delight the Spirit*, New York, Oxford University Press, 2007.
- Keller, Hermann, *Die Orgelwerke Bachs: ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Frankfurt–Leipzig, C. F. Peters, 1976.
- Korte, Werner, *Musik und Weltbild: Bach–Beethoven*, Leipzig, E. A. Seemann, 1940.

- Loon, Hendrik Willem van, *The life and times of Johann Sebastian Bach*, London, George G. Harrap & Company Limited, 1947.
- Neumann, Frederick, *Ornamentation in baroque and post-baroque music (with special emphasis on J. S. Bach)*, New Jersey, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove: Italian Baroque Masters*, London, Macmillan, 1984.
- Schulenberg, David, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York, Taylor & Francis Group, 2006.
- Steglich, Rudolf, *Johann Sebastian Bach*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1935.
- Williams, Peter, *Bach Organ Music*, London, British Broadcasting Corporation, 1977.
- Williams, Peter, *J. S. Bach: A Life in Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Wolff, Christoph, Background, style, influences, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove: Bach Family*, London, Macmillan, 1983,

*Anastasija (Milin) Ristić*

#### INFLUENCES OF THE 17TH CENTURY ITALIAN STYLE ON BACH'S WORKS OF THE WEIMAR PERIOD (1708–1717)

**ABSTRACT:** In the phase of Johann Sebastian Bach's work, related to the Weimar period from 1703, in addition to the implied influence of the German organ school, there is also the influence of the Italian known to Bach only indirectly through German composers until his arrival in Weimar. Employed as an organist at the court of the Duke of Weimar, under the influence of arranging Italian compositions, Bach began to apply the characteristics of the Italian concert style to his organ works. This style is based on the opposition of one voice, instrument or group of instruments, to another (larger) group of instruments or voices. The development of the concertante style in Italy can be traced from the XVII century with a line that follows the genre of canzone, then sonata, which precedes the emergence of *concerto grosso* and solo concerto. At first, Bach was strongly influenced by the work of Antonio Vivaldi, through whom Corelli's style indirectly reached Bach, and Frescobaldi's influence came through his student Froberger. Thus, Bach's reaction to Italian music is manifested in the combination of Italian simplicity and the complex counterpoint practice that is characteristic of the German school. Thus, this paper is aiming to show the influence of the Italian style of the XVII century on Bach's works of the Weimar period, which will be presented on the example of seven selected compositions and their analysis, namely: *Canzona in D minor* (BWV 588), *Pastorale* (BWV 590), *Toccatina in C major* (BWV 564), *Prelude and Fugue in E minor* (BWV 534), *Fantasy and Fugue in C minor* (BWV 537), *Doric Toccatina and Fugue* (BWV 538), *Fugue in C minor: On the subject of Giovanni Legrenzi* (BWV 574). The analyzes are enriched with the opinions of the authors who dealt with the given topic.

**KEYWORDS:** Johann Sebastian Bach, Weimar period, Italian style, concertante style, toccata, fugue, fantasy, Antonio Vivaldi, Archangel Corelli, Girolamo Frescobaldi, organ works.



## ОДНОС ВИРТУОЗНОГ И СИМФОНИЗИРАНОГ КОНЦЕРТА НА ПРИМЈЕРУ ШОПЕНОВИХ И ЛИСТОВИХ КЛАВИРСКИХ КОНЦЕРАТА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: У XIX вијеку, услед техничког усавршавања инструмента – клавира, али и различитих социјалних околности, дошло је до изразитог развоја такозваног *брилијантног стила*. Три најчешћа типа концерта, негована у XIX вијеку били су *виртуозни*, *симфонијски* и, у другој половини вијека, *наративни* концерт. Виртуозни концерт, од 1820. године постаје омиљени вид приказивања достигнутих домета инструменталне технике. Наиме, концепција троставачне форме, наслијеђене из XVIII вијека, омогућавала је солисти да покаже сву техничку спретност и виртуозност. Поједини композитори, пак, са тенденцијом да концерт приближе симфонији, пишу симфонијски концерт (*concerto symphonique*). Они, наиме, уметањем *скерца*, проширују циклус на четири става, а соло дионицу супротстављају снази оркестарског звука.

Предмет овог истраживања су клавирски концерти Фредерика Шопена и Франца Листа, два великана, чији ће приступ клавирском концерту послужити као модел сљедећим генерацијама композитора, а њихова особена пијанистичка техника као темељ савременог пијанизма. У питању су Шопенови *Клавирски концерт бр. 1* у е-молу, оп. 11 и *Клавирски концерт бр. 2* у еф-молу, оп. 21, и Листови *Клавирски концерт бр. 1* у Ес-дуру, и *Клавирски концерт бр. 2* у А-дуру. Циљ рада је уочавање сличности и разлика у Шопеновом и Листовом приступу форми клавирског концерта и виртуозитету, уз сагледавање њиховог пијанистичког стила уопште.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *виртуозни* концерт, *симфонијски* концерт, Фредерик Шопен, Франц Лист, концерт за клавир.

### Увод

У XIX вијеку дошло је до изразитог развоја такозваног *брилијантног стила*, из више разлога, али првенствено због техничког усавршавања инструмента – клавира, као и различитих социјалних разлога. Према *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, у XIX вијеку су постојала три различита типа концерта: виртуозни, симфонијски и, у другој половини вијека, наративни концерт.<sup>3</sup> Композитори су писали многа *брилијантна* дјела, али од 1820. године виртуозни концерт је цвjetaо као омиљени вид приказивања достигнутих домета инструменталне технике. „Троставачна форма наслијеђена из XVIII вијека, обезбједила је солисти прилику да покаже брзину, спретност, грациозност и

<sup>1</sup> Контакт аутора: [jelisaveta.mojilovic@gmail.com](mailto:jelisaveta.mojilovic@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 3, рађен под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, академске 2013/2014. године.

<sup>3</sup> Leon Botstein, Concerto: The 19th century, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, Oxford University Press, 2004, 251.

прецизност у финалу, лирику и интимност изражавања у средњем ставу, и драмску моћ, озбиљност, дубину и широку палету боја и регистара у почетном ставу.”<sup>4</sup>

У односу солисте и оркестра није постојао дијалог, оркестарска пратња је омогућавала само звучну подршку, својеврстан оквир солистичкој дионици. Овакав тип концерта био је супротан Бетовеновом (Ludwig Van Beethoven, 1770–1827) моделу, што је Шуман (Robert Schumann, 1810–1856) истицао у његовим критикама 1830. године. С друге стране, неки композитори су имали тенденцију да концерт приближе симфонији: додавали су скерцо, добијајући тако четвороставачни циклус, а соло дионица је могла да „одговори” снази оркестарског звука. Такав тип концерта назван је симфонијски (*concerto symphonique*).

Предмет овог истраживања су клавирски концерти Фредерика Шопена (Frederic Chopin, 1810–1849) и Франца Листа (Franz Listz, 1811–1886). Многи композитори су писали клавирске концерте у овом периоду, али моја одлука да се усредсредим искључиво на ова два великана је због тога што су стварали у истом периоду (око 1830. године); и што ће њихов приступ клавирском концерту послужити као модел сљедећим генерацијама композитора, а њихова особена пијанистичка техника као темељ савременог пијанизма. У питању су два Шопенова концерта за клавир и оркестар: еф-мол, бр. 2, оп. 21, настао 1829–1830, е-мол, бр. 1, оп. 11, настао 1830. године<sup>5</sup> и два Листова концерта за клавир и оркестар: Ес-дур, бр. 1 (започет 1832, довршен 1849, ревидиран 1853, накнадне измјене 1856, објављен 1857. године) и А-дур, бр. 2 (започет 1830, довршен 1839, оркестриран 1849, ревидиран 1853, накнадне измјене 1857 и 1861, објављен 1863. године).<sup>6</sup>

Циљ рада јесте уочавање сличности и разлика у њиховом приступу форми клавирског концерта, њиховом виртуозитету и сагледавање њиховог пијанистичког стила уопште. Учинићу то кроз анализу дијела и уз помоћ секундарне литературе о тој теми, коју су писали страни аутори, а нарочито: Хемфри Серл (Humphrey Searle), Алан Вокер, (Alan Walker), Чарлс Розен (Charles Rosen), Карл Далхаус (Carl Dalhaus), Харолд Шонберг

---

<sup>4</sup> Исто, 252.

<sup>5</sup> Упор. Peter Gould, *Sonatas and Concertos*, in: Alan Walker, *The Chopin companion, profiles of man and the musician*, New York, The Noiton library, 1966, 149, 152.

<sup>6</sup> Упор. Dragoljub Šobajić, *Franc List: stvaralac i izvođač*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2001, 73–74.

(Harold Schonberg), Фредерик Доријан (Frederick Dorian), Питер Гулд (Peter Gould), Мајкл Стејнберг (Michael Steinberg), и домаћи: Јосип Андреис и Драгољуб Шобајић.

С обзиром на то да се Шопен прославио прије свега као клавирски композитор, мајстор минијатура, његови клавирски концерти су наишли на бројне критике. Највише замјерки упућивано је његовом третману оркестра. Јосип Андреис указује на мане његових концерата: „недостатак инвенције, блиједа, слабо искориштена улога оркестра...”<sup>7</sup>, док Питер Гулд каже да његова дужа дјела приказују „недостатак правца и кохезије”<sup>8</sup>. С друге стране *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* наводи Шопенове концерте, поред Листових, и Шумановог клавирског концерта у а-молу, као кључне романтичарске концерте прве половине XIX вијека.<sup>9</sup> Истина је да када, говоримо о третману оркестра, се Шопенови концерти не могу поредити са Бетовеновим, међутим, оркестар у његовим концертима даје дубинску димензију звука, и служи као подршка; тај однос је Драгољуб Шобајић сликовито описао као „dragulj koji leži na somotskoj postavi”.<sup>10</sup>

Једну од најоштријих критика виртуозитета представља пророчанство берлинског најпознатијег и најчитанијег музичког критичара Лудвига Релштаба (Ludwig Rellstab) из 1839. године: „Доћи ће вријеме, можда већ ускоро, када ће људи постати толико засићени овим жанром (виртуозитетом) да ће га поздравити са правим гађењем, а повратак ће изгледати заувјек немогућ.”<sup>11</sup> Релштаб је очекивао да ће Лист потврдити ово предвиђање, међутим, када је коначно чуо Листову интерпретацију 1842. године, промијенио је своје мишљење, те се придружио групи других критичара који су тврдили да је Лист превазилазио уобичајене проблеме већине виртуоза. „Превише пијаниста – написао је мрзовољан бечки критичар 1846. – Покушавају претворити сами себе у виртуозе. Колико пијаниста може постићи било какву стварну умјетност? Веома мало, заиста, од којих је први Лист.”<sup>12</sup>

За разлику од савременика који су у Листу првенствено гледали виртуоза, за савремену музикологију Лист је првенствено значајан као представник симфонизираниог

---

<sup>7</sup> Josip Andreis, *Povijest glazbe*, Zagreb, Mladost, 1976, 395.

<sup>8</sup> Peter Gould, нав. дјело, 147.

<sup>9</sup> Leon Botstein, нав. дјело, 294.

<sup>10</sup> Dragoljub Šobajić, *Šušanje zamišljenog: Betoven – Šopen – Brams; eseji iz klavirske muzike*, Cetinje, Muzička akademija, 1998, 111.

<sup>11</sup> Christopher H. Gibbs and Gooley, Dana, *The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century*, in: Christopher H. Gibbs (Ed.), *Liszt and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2006, 609.

<sup>12</sup> Исто, 610.

концерта. У том смислу је карактеристично Далхаусово запажање да је Лист за своје клавирске концерте „имао концепт велике форме симфоније, што је значило да је хтио да уздигне *concerto symphonique* изнад виртуозног концерта”.<sup>13</sup>

### Шопенов и Листов пијанистички стил. Утицаји

Да би се боље сагледао однос ова два композитора према виртуозитету у клавирским концертима, потребно је објаснити њихов однос према клавиру. Велике су разлике између њихових извођења, приступа пијанизму и стилу уопште, те ћу у овом поглављу указати на неке најзначајније. Шопен је, за разлику од Листа, који је првенствено био концертни пијаниста, избјегавао јавне наступе, те је ријетко наступао изван салона. Имао је више разлога за то – није волио јавна концерттирања, спречавала га је болест, а и зарађивао је довољно новца дајући часове. Пијанистичку славу је стекао са свега тридесетак одржаних концерата.<sup>14</sup>

Шопенов пијанистички стил је био веома оригиналан, пошто је он увео потпуно нови начин извођења рубата. Лист о Шопеновом рубату каже да је: „узбуркан, разбијен, испрекидан, флексибилан, али оштар и пун чежње...”.<sup>15</sup> Иако је његово свирање било ограничено због физичке слабости, у оквиру тих могућности ништа није недостајало: „имао је гипку и развијену технику, маштовиту педализацију, изузетно нијансиран тон и удар, као и потпуно нов прсторед.”<sup>16</sup> Он је био све што тадашњи виртуози пијанисти нису. Док су они сву пажњу придавали снази и сјају извођења, он је разоткривао колористичке могућности инструмента. Због тога је добијао многе позитивне критике, а једну од таквих дао је дописник лајпцишког часописа *Allgemeine musikalische Zeitung*:

Nežnost njegovog tušea je izuzetna, njegova veština je neopisiva, njegovo izuzetno duboko osmišljeno nijansiranje, tečnost i punoća zvuka, retka jasnoća, ubedljivost interpretacije, a takođe i njegove kompozicije u kojima se prepoznaje genije – sve to nam daje za pravo da u ovom samobitnom virtuozu, tako bogato obdarenom prepoznamo istinskog umetnika.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Carl Dalhaus, *Nineteen century music*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989, 142.

<sup>14</sup> Упор. Harold Šonberg, *Veliki pijanisti*, (prev. Gordana Trbojević), Beograd, Nolit, 1983, 138.

<sup>15</sup> Исто, 136.

<sup>16</sup> Исто, 134–135.

<sup>17</sup> Dragoljub Šobajić, *Slušanje...*, нав. дјело, 105.

Иако је Шопена одликовала изузетна оригиналост и поетичност, он није могао да остави утисак на публику као што је то чинио бравурозни Лист. То је било стога што је Листу највећи узор био италијански виолиниста Паганини (Niccolò Paganini, 1782–1840). Када га је чуо на концерту у Паризу у Опери 9. марта 1831. године,<sup>18</sup> Лист је остао нијем, видјевши једног од највећих виртуоза у историји на дјелу. Од тада, Паганини је имао највећи утицај на његово компоновање, и Лист је одлучио да пренесе на клавир његове виртуозне ефекте.<sup>19</sup>

Међутим, на Листа је утицао и Шопен, којег је Лист први пут чуо сљедеће, 1832. године. Ова два утицаја су била кључна у стварању Листовог пијанистичког стила. Од Шопена је Лист научио да клавир поред бравурозног свирања може постати средство и за префињено изражавање. Паганини му је отворио пут за трансценденталну бравурозност, а Шопен за поетичност, стил и финесе. Лист је све ово објединио и развио технику која се могла поредити са Паганинијевом. Ублажио је бујни виртуозитет уводећи Шопенове боје и поетичност. Урадио је оно што нико прије њега није, спојио је виртуозност, атрактивност и поетичност.<sup>20</sup>

Шопен је био тај који је ослободио клавирску технику, међутим, Европа је о томе сазнала захваљујући Листу. Шопену су, за разлику од Листа, недостајале издржљивост, снага, инстинкт, и привлачност, којим би успио да публику доведе до усхићења. Лист је први увео у праксу оног времена солистички концерт или реситал, а и изводио је дјела других аутора због чега га данас можемо означити као првог савременог пијанисту – интерпретатора.<sup>21</sup> О Листовој интерпретацији, Сен Санс (Camille Saint-Saëns, 1835–1921) каже:

„Снага, деликатност, шарм и на прави начин акцентирани ритмови, били су његова главна својства, удружени са неуобичајеном топлином осећања, беспрекорном прецизношћу и оном способношћу за убедљивост која краси доброг оратора – предводника маса. Интерпретирајући класичаре он није подређивао своју личност ауторовој као што то чини већина пијаниста; пре је изгледало као да покушава да продре до сржи музике и пронађе њен прави смисао.”<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Лист је био у публици, заједно са другим умјетницима који су тада боравили у Паризу.

<sup>19</sup> Упор. Harold Šonberg, нав. дјело, 147.

<sup>20</sup> Исто.

<sup>21</sup> Dragoljub Šobajić, *Franc List...*, нав. дјело, 103.

<sup>22</sup> Исто, 107.

Виртуозитет је Листу служио да би „омогућио умјетнику да репродукује све оно што умјетност изражава”<sup>23</sup>; и виртуозитет је за њега био средство обраћања великим аудиторијумима. У својим клавирским композицијама користио је цјелокупан обим инструмента, и наизмјенично или истовремено употребљавао крајње регистре. У том смислу, он је прави насљедник Бетовена, а нарочито у оркестарском третману клавирског звука – симфонизације.<sup>24</sup> За Европу, Лист је „ослободио” клавир. До његове појаве, ако изузмемо Бетовена, пијанисти су свирали не дижући прсте са клавијатуре (Лист је то одбацио). Један од Листових највећих изуума било је опонашање других звукова: имитирао је инструменте – флауте, виолине, тромбоне, трубе и ударалке, или чак звуке звона, шуштање лишћа или звук фонтане.<sup>25</sup> Шобајић наводи:

U Listovom pijanističkom stilu koncept lepog tona zamenjen je konceptom izražajnog tona. Pred klavir se postavlja zahtev da obuhvati svaki delić ljudskog iskustva, oslobođen od klasicističkih ograničenja on proizvodi čitav spektar boja, dinamika i nijansi, i često se upotrebljava na takav način da zaboravlja svoja ograničenja.<sup>26</sup>

### Драматургија циклуса

Шопен својим концертима приступа на сличан начин, оба имају стандардан распоред ставова, први став – брз: сонатни облик; други – лагани: тродјелна форма; трећи став – брз: рондо. Оно што је једна од најзначајних карактеристика је коришћење „орнаментације која постаје све више и више тематски значајна, што се може схватити као реминисценција Моцартових позних дјела”.<sup>27</sup>

Концерт у еф-молу, оп. 21, иако је означен као „број два”, заправо је написан први. Први став еф-мол концерта је *Maestoso* који почиње карактеристичним ритмом за Шопена.<sup>28</sup> С тачке гледишта форме, први став не представља никакво посебно мајсторство или оригиналност. Један предиван улазак клавира постигнут је са припремом атмосфере, где клавир доноси музику најприје означену кроз спонтано и „незавршено” излагање експозиције. Развојни дио еф-мол концерта сигурно није развој који бисмо могли

---

<sup>23</sup> Исто, 108.

<sup>24</sup> Исто, 110.

<sup>25</sup> Упор. Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, 391.

<sup>26</sup> Dragoljub Šobajić, *Franc List...*, нав. дјело, 112.

<sup>27</sup> Упор. Peter Gould, нав. дјело, 150–151.

<sup>28</sup> Ритам који је заједнички за це-мол сонату, е-мол концерт, *Allegro de Concert* и касну сонату за виолончело.

упоредити са Бетовеновим. То се може схватити као одраз Шопенове природе: он се ријетко супротстављао, његова највећа особина била је осјећајност, и у свом развојном дијелу написао је нешто што би се могло описати као „коментар на оно шта је било раније”.<sup>29</sup> Реприза је на неки начин сабијена, скраћена, са конвенционалним третманом класичне форме. Спори став је изванредан, представља непрестано исказивање интезитета и лирике, што се разликује само од његових најгенијалнијих последњих дјела у једноставности у хармонском стилу. Финале овог концерта је сродан мазурки – у питању је рондо са трећом темом у ритму мазурке. Кода можда није од посебног значаја, али свакако има свој удио у драматургији циклуса.<sup>30</sup>

Лагани став из концерта у е-молу, *Romansa*, може да се опише као „старији брат” *Larghetto* из еф-мол концерта, прије свега због спонтаног и убједљивог континуираног изливања мелодије. Рондо, као и претходни став, је у Е-дуру, док је карактер става изведен из пољског националног плеса – *krakowiak*. Он се појављује као трећа тема, попут мазурке из првог концерта.

За разлику од Шопена, Лист циклусу приступа на потпуно другачији начин. Концерт бр. 1 у Ес-дуру је дјело написано у четири посебна става,<sup>31</sup> који су ипак тематски повезани, и свирају се без паузе; цијели концерт представља више од двадесет минута континуиране музике. Барток је изјавио да је то „прва савршена реализација цикличне форме, са заједничким темама третираним по варијационом принципу”.<sup>32</sup> Први став, *Allegro maestoso* је сонатни облик, други, *Quasi adagio* је тема са двије варијације, трећи, *Allegro vivace* је скерцо а четврти је *Allegro marziale animato*. Цјелокупни концерт може да се посматра као један велики сонатни облик, јер је прва тема, тема читавог концерта. Стога би први став представљао прву тему изложу у виду експозиције битематског сонатног облика, други, лагани став, у форми теме са двије карактерне варијације представља другу тему макро облика, трећи став доноси скерцозну варијацију друге теме и развојни дио, а четврти – репризу писану у виду тродјела са опсежном кодом. Уметање скерца у стандардну, вијек стару, троставачну форму лаганог става *Allegro*, и финала,

---

<sup>29</sup> Peter Gould, нав. дјело, 151.

<sup>30</sup> Упор. Исто, 151–152.

<sup>31</sup> Постоје и издања партитура без означених ставова, као и аутори који посматрају концерт као апсолутно једноставачно дјело.

<sup>32</sup> Robert Collet, Works for Piano and Orchestra, in: Alan Walker (Ed.), *Franz Liszt: The Man and His Music*, London, Barrie & Jenkins, 260.

представља очигледно својство симфонијског концерта, које ће примјенити касније и Брамс (Johannes Brahms, 1833–1897) у Бе-дур концерту (1881).

У рукопису, Лист је свој клавирски концерт бр. 2 у А-дуру назвао *Concerto symphonique*. Овај концерт је много другачије дјело од првог. Прије свега се види утицај Литолфа (Henry Litolff, 1818–1891), који је интегрисао клавирску дионицу у оркестар, умјесто „агресивних” солистичких наступа.<sup>33</sup> А-дур концерт је више поетско дјело од концерта у Ес-дуру, што је можда разлог што нису имали исту популарност, на шта су указивали познаваоци дјела. Међутим, Хемфри Серл каже да је: „други концерт много успјешније дјело од првог”.<sup>34</sup> Мајкл Стејнберг истиче: „други концерт је прожет маниром и тоновима који траже од слушалаца концентрисану пажњу и деликатност одговора. Сваки пијаниста може одлично извести први концерт, али други концерт је само за пјеснике.”<sup>35</sup> Као његов претходник, А-дур концерт је непрекидно развојне цикличне структуре, али га за разлику од првог концерта, није лако подјелити у издвојене ставове.

### Однос према тематизму и третман инструмента

Оно што је једна од најзначајних карактеристика за Шопена јесте коришћење „орнаментације која постаје све више и више тематски значајна, што се може схватити као реминисценција Моцартових позних дјела”.<sup>36</sup> Иако није успио да усаврши занат оркестрације, за разлику од Шумана, Листа и Берлиоза (Hector Berlioz, 1803–1869), он је савладао италијанске оперске форме: постоје бројни примјери гдје у свом раду користи савршено формиране мелодије у италијанском стилу, па чак и у еф-мол клавирском концерту.<sup>37</sup> Будући да је Шопен изразити мелодичар и поетичар, било је за очекивати да ће његови лагани ставови бити изванредна дјела, с богатом орнаментацијом, изразитом лириком, а једноставном хармонијом. Тонални план првог става је неуобичајен, није јасна намјера коју је Шопен имао када је задржао тонику (е) и за прву и за другу тему.

---

<sup>33</sup> Michael Steinberg, *The concerto: A Listener's Guide*, New York, Oxford University Press, 1998, 241.

<sup>34</sup> Humphrey Searle, *The music of Liszt*, New York, Dover Publications, 1966, 85.

<sup>35</sup> Michael Steinberg, нав.дјело, 242.

<sup>36</sup> Peter Gould, нав. дјело, 151.

<sup>37</sup> Упор. Charles Rosen, нав. дјело, 279.



Лијевој руци је Шопен придавао велики значај. Својим ученицима је говорио: „Лијева рука је диригент. Не смије се колебати нити изгубити терен. Ради са десном шта хоћеш и можеш.”<sup>38</sup> Ту већ говоримо о његовом већ споменутом поступку, *tempo rubato*. Шопена је изузетни слух спасио од ружног понављања акорада у басу што је често пратило дјела Менделсона (Felix Mendelssohn, 1809–1847), Вебера (Carl Maria von Weber, 1786–1826), Хумела (Johann Nepomuk Hummel, 1778–1837), чак и Филда (John Field, 1782–1837). У Шопеновим раним дјелима, гдје се још увијек могу наћи ове врсте, увијек је ојачано додавањем баса испод понављајућег акорда.<sup>39</sup> Веома лијеп примјер коришћења акордске пратње у лијевој руци која прати лирску мелодију дат је на почетку првог става Концерта бр. 1 у е-молу.<sup>40</sup>

С обзиром на важност коју је придавао лијевој руци, Шопен је користио изузетно разнолика рјешења за пратњу; добар примјер представља дио из првог става е-мол концерта, гдје користи виртуозност за постизање драмског ефекта, док пратеће фигуре у лијевој руци имају енергију која надопуњује орнаментирану дионицу десне руке.<sup>41</sup>

За разлику од Шопенових лирских почетака, Лист свој Концерт у Ес-дуру почиње у херојском, бравурозном стилу, док се почетна тема прожима кроз цијело дјело неколико пута трансформисана. Почетна тема је била често критикована. На примјер, Франческо Бергер (Francesco Berger) је рекао: „почетна тема дјела није тема заправо, већ само празна фраза”.<sup>42</sup> Та почетна тема у суштини није ни проста нити издвојена јер све зависи од онога што слиједи послје. Октавни пасаж у првом наступу клавира, који долазе одмах након излагања теме у оркестру, могу звучати веома импресивно ако се свирају у довољно брзом темпу.<sup>43,44</sup>

Други став, *Quasi Adagio*, почиње дугом мелодијом, попут Белинијеве (Vincenzo Bellini, 1801–1835), у соло клавиру. Затим се та тема варира, први пут на изузетно

---

<sup>38</sup> Frederic Dorian, *The History of Music Performance*, New York, W.W.Norton & Company, 1966, 239.

<sup>39</sup> Упор. Charles Rosen, нав. дјело, 404.

<sup>40</sup> Фредерик Шопен, Клавирски концерт бр. 1 оп. 11 у е-молу, први став, т. 155–162, у партитури: Fryderyk Chopin, *Koncerty na fortepian i orkiestre*, Warszawa – Krakow, Instytut Fryderyka Chopina, 1961

<sup>41</sup> Исто, 278–289.

<sup>42</sup> Robert Collet, нав. дјело, 259.

<sup>43</sup> Упор. исто, 263.

<sup>44</sup> Франц Лист, Први клавирски концерт у Ес-дуру, први став, *Allegro Maestoso*, т. 1–4, у партитури: Franz Liszt, *Konzert Es–dur, für Klavier und Orchester*, Leipzig, C. F. Peters.

виртуозан начин, а други пут се трансформише у виду пасторале. Ова мелодија пружа одличну илустрацију Листове технике монотематизма; тема ће бити касније трансформисана у маршевску мелодију, главну тему финала. Трећи став, *Allegretto vivace* је скерцо, „мефистовски у свом „злобном” хумору”.<sup>45</sup> Лист је у скерцу наставио да компоује низ непрекидних варијација друге теме са све већом брилијантношћу. У овом ставу солиста има много истакнутих наступа, композитор прави нагле контрасте који су изузетно захтјевни за извођача – на примјер, из наглог хроматског кретања у октавама у стакату (*staccato*) и крешенду (*crescendo*) одлази нагло у *pianissimo subito*. Финале, *Allegro marziale animato*, не садржи нови материјал, већ је створен од трансформација ранијих тема, и он представља репризу цијелог дјела. Ту долази до врхунца, и Лист употребљава скоро све што је до тада користио, само варира, чинећи још виртуознијим и драматичнијим.

У А-дур концерту, музика почиње тихо (*dolce, soave*), лагано, са само половином дрвених дувачких инструмената, заправо никада више од пет у једном моменту. Почетни тактови су, дакле, најромантичнији, с тенденцијом ка даљем развоју. Пасаж у клавиру постаје све више развијен, соло хорна се придружује у мелодијској линији коју Лист означава необичним термином *träumen* (сањарење) окружена са деликатним пасажним радом у клавиру.<sup>46,47</sup>

Ако се ово упореди са првим концертом, гдје импресивна поставка – након снажног оркестарског мотива, пијаниста почиње са каденцом громогласних октава и пуних акорада – асоцира на Бетовенов Пети клавирски концерт, у другом концерту, присуство солисте није приказано снагом, већ изражајном хармонијом, осјећајношћу, са одговарајућом пратњом дрвених дувачких и пригушених гудачких инструмената, који свирају нову верзију почетних тактова, што нас врло лако асоцира на Шопенов стил.

У брилијантној каденци, у којој се алудира на почетну тему, води без паузе у други главни одсјек означен као *Listesso tempo*. Ово је један од најдраматичнијих контраста у концерту. Скерцо став означен *Allegro assai*, касније се трансформише, док Дес-дур

---

<sup>45</sup> Robert Collet, нав. дјело, 260.

<sup>46</sup> Исто, 268.

<sup>47</sup> Франц Лист, Други клавирски концерт у А-дуру, први став, т. 46–48, у партитури: Franz Liszt, *Konzert A – dur, für Klavier und Orchester*, Frankfurt, C. F. Peters.

одсјек, *Allegro moderato* има много лирике и писан је у лаганом темпу, што му даје карактер лаганог става. Он садржи изузетне трансформације почетне теме концерта, свиране на виолончелу са клавирском пратњом. Овдје се примјећује италијански, *belcanto* елемент, који је шокирао многе њемачке и енглеске критичаре.<sup>48</sup>

Роберт Колет (Robert Colet) сматра да од дијела у Дес-дуру (*Allegro deciso*) концерт почиње да се погоршава, јер прекомјерно користи секвентна понављања. Завршни одсјек А-дур концерта има двоструку функцију: и финала и рекапитулације. Никакав нови материјал се не појављује. Почиње са херојском верзијом почетних тактова дјела. За маршевски исказ главне теме Хемфри Серл је рекао да је „један веома слаб моменат” концерта, док Роберт Колет каже да није у складу, и да је „ван карактера ранијих дијелова композиције”.<sup>49</sup> Такође, он сматра да је финале ван стила од оног што долази прије и касније.

## Закључак

Овај рад представља својеврсни почетак можда једне расправе о сложеном питању односа Шопеновог и Листовог пијанизма, са указивањем на основне сличности и разлике у односу њихових дјела.

На основу анализа партитура и релевантних текстова о овој теми може се закључити сљедеће: Шопенови концерти су лирска дјела, са наглашеним тематизмом, орнаментацијом и веома важном пратњом у лијевој руци, док оркестар пружа само „звучну подршку”. Богати су виртуозним елементима: пасажима у терцама и секстама у десној руци нарочито. Овакав опис врло је сличан опису стандардног виртуозног концерта из прве половине XIX вијека. На пољу виртуозитета, Листови концерти (а нарочито Ес-дур концерт) представљају највеће изазове и савременим пијанистима. Лист користи исте елементе као и Шопен, али инструмент третира на други начин. Лист јесте виртуоз, али он у својим концертима иде даље од тога, симфонизира их: ставља клавир раме уз раме са оркестром, константно стварајући дијалог између њих, да би на крају (као у А-дур концерту) клавир заправо постао дио оркестра. Листова комбинација пијанистичке парафразе, карактера дјела (са традицијом клавирске

---

<sup>48</sup> Упор. Robert Collet, нав дјело, 271.

<sup>49</sup> Исто, 272.

музике), тематских трансформacija, и монументалне четвородјелне варијације, креирала је мост између виртуозног манира и симфонијског стила.

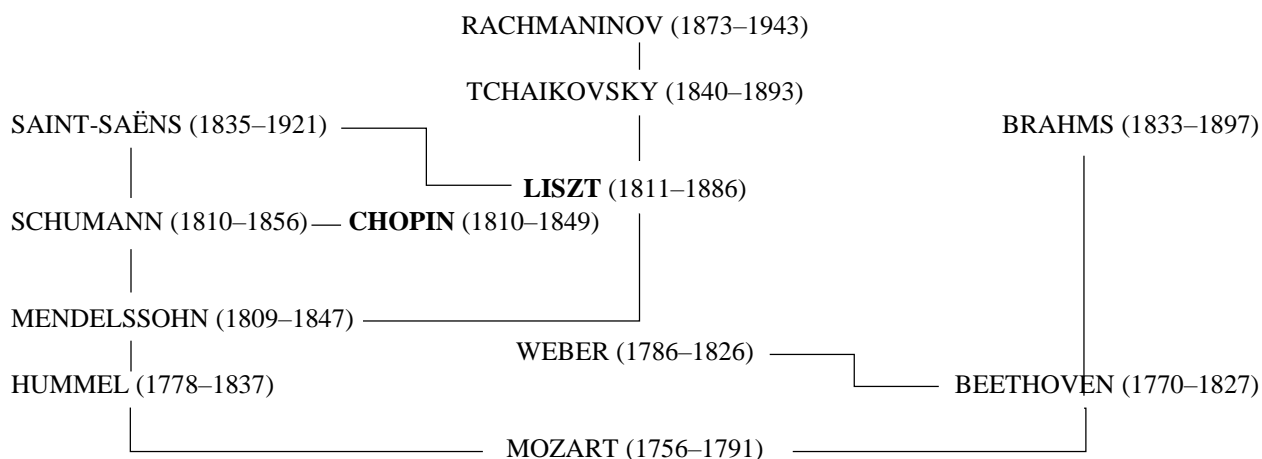
#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Andreis, Josip, *Povijest glazbe*, Zagreb, Mladost, 1976.
- Botstein, Leon, Concerto: The 19th Century, in: Stanley Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, Oxford University Press, 2004.
- Chopin, Fryderyk, *Koncerty na fortepian i orkiestre*, Warszawa – Krakow, Instytut Fryderyka Chopina, 1961. [partitura]
- Collet, Robert, Works for Piano and Orchestra, in: Alan Walker (ed.), *Franz Liszt: The Man and His Music*, London, Barrie & Jenkins, 1970.
- Dalhaus, Carl, *Nineteenth century music*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989.
- Dorian, Frederick, *The History of Music in Performance*, New York, W.W. Norton & Company, 1966.
- Gerald Abraham, The Concerto, Romanticism, *The New Oxford History of Music*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- Gibbs, Christopher H. and Dana Gooley, The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century, in: Christopher H. Gibbs (Ed.), *Liszt and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- Gould, Peter, Sonatas and Concertos, in: Alan Walker, *The Chopin Companion, Profiles of Man and the Musician*, New York, The Noiton Library, 1966.
- Liszt, Franz, *Konzert A – dur, für Klavier und Orchester*, Frankfurt, C. F. Peters, 1913. [partitura]
- Liszt, Franz, *Konzert Es – dur, für Klavier und Orchester*, Leipzig, C. F. Peters, 1913. [partitura]
- Rosen, Charles, *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- Searle, Humphrey, *The Music of Liszt*, New York, Dover publications, 1966.
- Steinberg, Michael, *The Concerto: A Listener's Guide*, New York, Oxford University Press, 1998.
- Šobajić, Dragoljub, *Franc List: stvaralac i izvodjač*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2001.
- Šobajić, Dragoljub, *Slušanje zamišljenog: Betoven – Šopen – Brams; eseji iz klavirske muzike*, Cetinje, Muzička akademija, 1998.

– Šonberg, Harold, *Veliki pijanisti*, (prev. Gordana Trbojević), Beograd, Nolit, 1983.

## ПРИЛОГ

### *Линије утицаја и развој клавијског концерта*



*Јелисавета Мојсиловић*

### THE RELATIONSHIP BETWEEN A VIRTUOSIS AND A SYMPHONY CONCERT ON THE EXAMPLE OF CHOPIN'S AND LISZT'S PIANO CONCERTS

**ABSTRACT:** In the 19th century, due to the technical improvement of the instrument – the piano, but also various social circumstances, there was a distinct development of the so-called *brilliant style*. The three most common types of concert, nurtured in the 19th century, were *virtuoso*, *symphonic*, and, in the second half of the century, *narrative* concert. A *virtuoso* concerto, since 1820, has become a favorite form of showing the achieved accomplishments of instrumental technique. Namely, the concept of the three-part form inherited from the 18th century enabled the soloist to show all his technical dexterity and virtuosity. Some composers, on the other hand, with a tendency to bring the concert closer to the symphony, composed a symphonic concerto (*concerto symphonique*). Namely, by inserting a scherzo, they expand the cycle to four movements and oppose the solo section to the power of the orchestral sound.

The subject of this research are the piano concertos of Frederic Chopin (1810–1849) and Franz Liszt (1811–1886), two greats, whose approach to the piano concerto will serve as a model for future generations of composers, and their special piano technique as a foundation of contemporary pianism. These are Chopin's *Piano Concerto no. 1 in e minor op. 11* and *Piano Concerto no. 2 in e minor op. 21*, and Liszt's *Piano Concerto no. 1 in E flat major*, and *Piano Concerto no. 2 in A major*. The aim of the paper is to point out the similarities and differences in Chopin's and Liszt's approach to the form of piano concerto and virtuosity while considering their pianistic style in general.

**KEYWORDS:** virtuoso concerto, symphony concerto, Frederic Chopin, Franc List, piano concerto.

НЕОКЛАСИЦИЗАМ КАО ПРОИЗВОД ИДЕОЛОГИЈЕ: ПОСТУПЦИ СИМУЛАЦИЈЕ  
ПОЗНОРОМАНТИЧАРСКОГ ТИПА КОНЦЕРТА НА ПРИМЕРУ *ТРЕЋЕГ*  
*КЛАВИРСКОГ КОНЦЕРТА* СТАНОЈЛА РАЈИЧИЋА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Педесетих година XX века, када је у дошло до обнове и развоја културе и уметности изван идеолошких захтева после година социјалистичког реализма, Станојло Рајичић је компоновао свој *Трећи клавирски концерт*. Како је на студијама у Прагу био авангардно усмерен, по повратку у Београд, још пре рата напустио је свој „радикални” израз, приклонивши се педесетих година неокласицизму, пракси у оквиру „умереног модернизма”. Неокласицизам је условила културно-уметничка клима, као и дешавања која су довела до поновног интересовања за раније епохе. У свом највећем остварењу, *Трећем клавирском концерту*, Рајичић је симулирао позноромантичарски тип концерта, окренуо се традицији како жанровски, тако и у параметрима свог музичког језика, али није одбацио своју оригиналност и пређашњу експресионистичку ноту, што се односи на његов „средњи/умерени пут”. Ипак, поред тога што је културна политика каналисала његово стваралаштво, Рајичић је уједно и један од чинилаца умереног модернизма у Србији, утемељитељ клавирског жанра, чији је *Трећи клавирски концерт* ушао у канон српске музичке уметности. Циљ овог семинарског рада јесте да се сагледају паралеле између клавирских концерата Сергеја Рахмањина и Франца Листа са Рајичићевим *Трећим концертом*, будући да су полазне тачке за такво тумачење позитивне критике у којима се указује на сличност. Поступци симулације биће приказани на пољу третмана клавирске технике, начина рада са материјалом, форме, структуре и хармоније, како би се стекао увид у Рајичићев однос према традиционалним средствима и симулирању узора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Трећи клавирски концерт*, Станојло Рајичић, идеологија, „умерени модернизам”, неокласицизам, жанр клавирског концерта, „чиста музика”, симулација, Франц Лист, Сергеј Рахмањин.

## Увод

Приликом анализирања једног уметничког дела, у обзир могу да се узму различите дисциплине које су равноправне са музикологијом, попут: психологије, социологије културе и уметности, историје, филозофије, естетике, математике, акустике, биологије и слично. Тако музика може да се „промишља из сваке могуће перспективе”.<sup>3</sup> Како Мишко Шуваковић каже, „muzika ima materijalnu egzistenciju”,<sup>4</sup> што значи да она увек

<sup>1</sup> Контакт: [jana\\_dim2000@yahoo.com](mailto:jana_dim2000@yahoo.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Национална историја музике 2, рађен под менторством ванр. проф. др Весне Микић, академске 2012/2013. године.

<sup>3</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, Контекстуалност музикологије, *Нови звук*, 1998, специјално издање, 14.

<sup>4</sup> Miško Šuvaković, *Muzika i ideologija. Neka fragmentarna propitivanja o Lacanovskim koncepcijama ideologije, Barthesovoj zamisli Govora ideologije i Althusserovoj teoriji ideoloških aparatusa, II. Međunarodni simpozij: „Muzika u društvu”*, Sarajevo, Muzikološko društvo FBiH i Muzička akademija u Sarajevu, 2001, 21.

настаје у неком контексту, односно да се уметност конституише у друштву, а и да сама уметност има конститутивну улогу у односу на друштвене чиниоце.<sup>5</sup>

*Трећи клавирски концерт у а-молу* (1950) Станојла Рајичића (1910–2000) настао је педесетих година XX века, када су српска култура и уметност наизглед почеле да се развијају изван идеолошких захтева, након првих послератних година социјалистичког реализма. Рајичић је делимично још пре рата напустио свој радикални, авангардни израз, приклонивши се педесетих година неокласицизму и поједностављењу музичких параметара у свом опусу. Композитор је то испрва учинио због услова у Србији, због недовољно стручног кадра који би могао да изведе његова дела,<sup>6</sup> али и због соцреалистичке идеологије која није прихватала авангардно „формалистичко” дело. У прилог поједностављењу музичког израза иде још једна чињеница: Рајичић се запослио у значајној институцији – на Музичкој академији, и био је веома цењен у друштву. Са таквим статусом, својим делима је морао да задовољи публику и културну политику, али и своје критеријуме.

Поред тога што је радио на Музичкој академији, Станојло Рајичић је био и иноватор у домену високе уметности, инструменталне „чисте музике”, стварајући дела која су ушла у канон српске музике. Из тог разлога, Весна Микић га је назвала „академским неокласичарем”.<sup>7</sup> Једно од Рајичићевих канонских дела је и *Трећи клавирски концерт*. Значајно би било указати на статус жанра клавирског концерта у другој половини XX века, јер су авангардни композитори занемаривали овај жанр. Ипак, како је Рајичић прихватио неокласицизам, обратио се жанру виртуозног клавирског концерта познороматничарског типа са националним примесима. Као композитор који је некада стварао у домену радикалног модернизма, почео је да пише у духу фолклора, а познато је да су авангардисти имали негативан став према традицији. У раду ћу приказати колико идеологија има значајану и видљиву улогу у опусу композитора Станојла Рајичића, али и улогу његовог дела у конституисању

---

<sup>5</sup> Viktorija D. Aleksander, *Sociologija umetnosti* (prev. Jelena Kosovac), Beograd, Clio, 2007, 427.

<sup>6</sup> Музичка академија у Београду основана је 1937. године. Међутим, после неколико успешних година рада, Академија је морала да обустави свој рад због априлског рата 1941. године. Институција током ратних година није формално обуставила наставу, било је то време „вегетирања” јер је зграда била оштећена бомбардовањем, поједини професори су били у заробљеништву, студенти су одвођени на присилни рад, није било огрева и слично. Академске 1943/1944. године, чак ни један студент није дипломирао. Када је Београд ослобођен, постепено је почела да се обнавља делатност Музичке академије. Извршена је реформа по угледу на тадашњи совјетски систем, а тек од 1948. године сачињени су нови наставнички планови, што се одразило и на активност студената. В. Сајт Факултета музичке уметности у Београду, <http://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/istorijat.html> приступљено 2.5.2013.

<sup>7</sup> Весна Микић, Неокласичне тенденције, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 204.

послератне српске музичке уметности. На примеру *Трећег клавирског концерта* указују на постојање сличности са клавирским концертима Франца Листа (Franz Liszt) и Сергеја Рахмањинова (Сергей Рахманинов) који су Рајичићу послужили као узор, односно потенцијални модели за симулацију. Уз помоћ анализе поступака симулације указују на неокласицизам као праксу у оквиру умереног модернизма, којој су се многи аутори педесетих година приклонили у својим композицијама.

### **Контекст настанка *Трећег клавирског концерта* Станојла Рајичића**

Педесете године у свету представљају „епоху”<sup>8</sup> обнове уметности и означавају препород „после ’45.”<sup>9</sup> и социјалистичког реализма. После Другог светског рата није одмах уследила културно-уметничка обнова земље, јер је Федеративна Народна Република Југославија усвојила модел, како политичког, тако и културног уређења Савеза Совјетских Социјалистичких Република. У Југославији утицај Совјетског Савеза није дуго трајао. Кључна била је 1948. година, када је избио сукоб са Информбироом, који је означавао „крај монолитности светског комунизма”.<sup>10</sup> Тим догађајем омогућено је да Југославија крене новим путем који ће исто имати одлике социјализма, само без јаког утицаја Совјетског Савеза. Тек тада је уследила постепена обнова културе. Уметници су добили релативну слободу, што је касније означено као „социјализам са људским ликом”.<sup>11</sup> Јавило се интересовање за међуратну, а и модерну уметност Запада, које је социјалистички реализам негирао.

Ипак, то негирање међуратне и модерне западне уметности у првим годинама послератног периода оставило је трага на стваралаштво некадашњих авангардиста. По

---

<sup>8</sup> Денегри сматра педесете године епохом због богатог политичког, друштвеног, културног, уметничког и свакодневног деловања који чини један „потпунији мозаик”. Према: Ješa Denegri, *Pedesete: Teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1993, 6.

<sup>9</sup> Исто, 6.

<sup>10</sup> Будући да су и друге социјалистичке земље источне и југоисточне Европе усвојиле модел уређења по узору на Совјетски Савез, значајно је истаћи да је Југославија прва која се на известан начин супротставила таквој политици. Јосип Броз Тито је одбио послушност Стаљину. „Стаљин није смео да допусти постојање потенцијалног алтернативног извора оданости или ауторитета.” Из тог разлога је Комунистичка партија Југославије (КПЈ) избачена из Информбироа – међународне организације комунистичких партија. Наташа Крстић, *Огледало једног времена – Музички часописи у Југославији од 1946. до 1952. године*, Београд, Факултет музичке уметности, дипломски рад, рукопис, 2012, 13–4.

<sup>11</sup> Ješa Denegri, нав. дело, 11.

Фразу „социјализам с људским ликом” сковао је Александар Дубчек из Комунистичке партије Чехословачке, у време владавине Томаша Масарика. Такво државно уређење се разликовало од Совјетског, јер је омогућавао истицање појединаца, а не размишљање свих на јединствени (елистички) начин. „Социјализам с људским ликом” се односио на већу слободу и мању политичку репресију. Упор. Božidar Lj. Jakšić, *Društveni angažman intelektualaca u procesu raspada Jugoslavije, Filozofija i društvo*, 1996, 9–10, 89.



повратку у Београд са студија, члан прашке групе, Станојло Рајичић почео је 1937. године да предаје клавир у музичкој школи Станковић, а од 1940. године започиње професорску каријеру на Музичкој академији у Београду.<sup>12</sup> Властимир Перичић је баш 1940. годину означио почетком друге фазе у Рајичићевом стваралаштву, у којој долази до постепене трансформације његовог музичког израза. То се односи на поједностављење музичког језика у готово свим параметрима – једноставност хармоније, лака памтљивост мелодије и компоновање вокално-инструменталних жанрова кантате или масовне песме.<sup>13</sup> Он је тада променио стил писања, али није се повиновао начину компоновања који је промовисала културна политика, што је прихватио велики број Рајичићевих савременика.<sup>14</sup> То опет значи да је он привидно одабрао да компонује „чисту”/„безинтересну музику”, а не „употребну”/„интересну”.<sup>15</sup> Тада се јавила подвојеност на музику за шире народне слојеве и високу уметничку музику. Музика за коју се Рајичић определио, била је аутономни, затворени уметнички систем, наводно изван идеолошког утицаја, који може да допринесе развоју

---

<sup>12</sup> Године 1940. је постао доцент на катедри за теоријску наставу, 1945. ванредни професор, а 1954. редовни професор композиције.

<sup>13</sup> У својој монографији о Станојлу Рајичићу писао је о „заокрету” којим означава почетак новог раздобља његовог стваралаштва. Перичић наводи да је „заокрет” осиромашео његово дело по питању израза, али уједно га је и испунио емотивношћу, што је видљиво и у Трећем клавирском концерту. Vlastimir Perićić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1971, 63.

<sup>14</sup> Аутори који су писали „употребне” композиције, били су фаворизовани, а основна одлика њихових дела била је „симплификовани неокласицизам” (како је то истакла Мирјана Веселиновић-Хофман), који је настао као резултат истицања патриотизма. То су дела: недовршени *Херојски ораторијум* Војислава Вучковића, *Пјесме борбе и победе* Оскара Данона, *Пут у победу*, *Везиља слободе* Михаила Вукдраговића, *Пјесма мртвих пролетера* Марка Тајчевића, *Партизанска рапсодија*, *Распева се земља* Јована Бандура, *Опело песнику погинулом од бомбардовања* Војислава Костића, *Никољетина Бурсаћ Драгутина Чолића*... В. Valentina Radoman, *Neskriveni tragovi označiteljskih praksi posleratnog muzičkog stvaralaštva*, rukopis, s.a., 4; Мирјана Веселиновић-Хофман, *Музика у другој половини XX века*, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 108.

<sup>15</sup> „Чиста музика”, односно „апсолутна” или „музика у себи” односи се на уметничко дело које нема функцију, не зависи од друштвеног контекста. Такво дело, постављено само за себе, је аутономно уметничко дело. Аутономија уметничког дела има своје корене у Кантовом (Immanuel Kant) концепту безинтересног суда, да идеја лепоте служи само својим циљевима, а не истини или моралу. Аутономно уметничко дело допушта аутентично стварање и изузето је из контекста света уметности, а то је илузија. Међутим, свет уметности, чији појам је увео Артур Данто (Arthur Danto), не прихвата аутономију уметничког дела, јер дело није само „материјални комад” већ објекат који: има своје место у историји уметности, истиче уверења самог уметника, као и његове интерпретације. Дело у оквиру света уметности подвргнуто је симболичком, идеолошком, лингвистичком или историјском раду, и не може бити „чисти феномен”. Уметник се одриче своје слободе, зарад политичког, друштвеног циља. Такво уметничко, музичко дело, према томе, настало је са разлогом, има „употребну вредност”, а друштво и политика имају интерес у таквим делима, што је посебно био случај у периоду док је на власти била КПЈ. В. Džin H. Bel-Viljada, *Umetnost radi umetnosti i književni život* (prev. Vladimir Gvozden), Novi Sad, Svetovi, 2004, 29; Valentina Radoman, нав. дело, 3; Миодраг Шуваковић, Дефиниције уметности, *Фолклор – музика – дело, Зборник радова са IV међународног симпозијума, Београд 1995*, Факултет музичке уметности, 1997, 31.

социјалистичког друштва, али само у академској установи.<sup>16</sup> Показао је да може да пише дело инструменталне музике према свим „klasičnim parametrima i tako se priklonio neoklasicizmu”<sup>17</sup> симулирајући стилски позноромантичарски модел.

Рајичић је, пошавши „средњим/умереним путем”<sup>18</sup> ублажио свој авангардни израз, тако што је спојио традицију и модерни начин музичког изражавања. Властимир Перичић је у монографији *Стваралачки пут Станојла Рајичића* истакао да би погрешно било када бисмо мислили да се Рајичић само прилагодио постављеним захтевима, већ да је ту био присутан један гест пркоса, да докаже да може да учини све што му је оспоравано.<sup>19</sup> Такође, није му било свеједно хоће ли његово дело имати „društveno dejstvo koje je *raison d'etre* umetnosti, ili će lebdeti u socijalnom vakuumu”.<sup>20</sup> То у потпуности објашњава ситуацију уметника тог периода – уметник је морао да балансира између својих и туђих жеља, да начини равнотежу како би задовољио себе, али и укус, и захтеве публике, као и репертоарске политике. Дакле, композициони поступци који су некада сматрани формалистичким,<sup>21</sup> постали су израз слободе уметника. Ипак, због релативно скорог прекида добрих односа са Совјетским Савезом, и постепеног одвајања од соцреалистичког утицаја, Рајичић се приклонио неокласицизму као уметничкој пракси у оквиру „умереног модернизма”.

Неокласицизам представља „re-kanonizaciju ostvarenu preispitivanjem kanona, kojim se u osnovi proizvodi/kanonizuje sam neoklasicizam”,<sup>22</sup> разоткривањем прошлости и смештањем у савремени контекст. У Југославији између два рата стварао се канон високе уметности, па се не може говорити о његовом редефинисању. У том случају, умерено модернистички послератни неокласицизам могао је само да представља надоградњу канона како у жанровском, тако и стилском погледу. Станојло Рајичић се

---

<sup>16</sup> Valentina Radoman, нав. дело, 3. Она једино постоји као институционални поредак, према: Miško Šuvaković, *Muzika i ideologija...*, нав. дело, 27.

<sup>17</sup> Vlastimir Peričić, нав. дело, 63.

<sup>18</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 32.

<sup>19</sup> Vlastimir Peričić, нав. дело, 63.

<sup>20</sup> Исто, 63.

<sup>21</sup> Под формализмом је сматрано: негирање основних принципа класичне музике, употреба атоналности, дисонанци, дисхармоније, заоштрено хармонизована мелодија, потом, хаотично нагомилавање звукова, напуштање полифоније и певања, музичког склада, што је утицај модернистичке музике Европе и САД. Формалистичка дела славе субјективизам, конструктивизам и индивидуализам, као и професионално компликовање језика, што је посебно критиковано. Овакав негативан став према радикалној модернистичкој западној музици, неговао се у Совјетском Савезу и био је прихваћен и у Југославији, јер таква музика није била функционална и није била народу од користи. „О опери ‘Велико пријатељство’ В. Мураделија – Одлука ЦК СКП (6)”, *Музика*, 1948, 1, 101.

<sup>22</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 20.

сматра родоначелником клавирског концерта у српској музици.<sup>23</sup> Баш зато што у његове композиције ушле у канон, сматра се иноватором у српској музици и о његовом стваралаштву се може говорити као о „академизованом неокласицизму”.<sup>24</sup>

После изласка Југославије из Информбироа 1948. године, уметницима је омогућена слобода у стварању, бар у оноликој мери колико је то дозвољавала културна политика у Југославији. Реторика претходног периода опстала је и педесетих година, али је постепено почео да се осећа дух промене. То се може означити негацијом социјалистичког реализма, коју књижевни критичар и естетичар Света Лукић назива „социјалистичким естетизмом”.<sup>25</sup> У Београду су ликовни уметници са Запада имали своје изложбе,<sup>26</sup> а такође и домаћи аутори иступају са својим делима широм света. Циљ је био да се у домаћем стваралаштву успостави континуитет са међуратном уметношћу и да се обнове везе са савременом светском музичком сценом.<sup>27</sup> *Трећи клавирски концерт* Станојла Рајичића, као једно од првих дела апсолутне музике педесетих година, стекао је велику популарност како у земљи, тако и широм света. Изводиле су га пијанисткиње Бранка Мусулин у Немачкој и Нада Влашић у Мексику. *Концерт* је интерпретирао и израелски пијаниста Франк Пелег (Frank Peleg).<sup>28</sup> То је једно од првих значајних „реформисаних” дела,<sup>29</sup> које је окарактерисано као једно од најбољих Рајичићевих икада написаних остварења. Дело је постигло интернационалну популарност, самим тим што је увршћено у репрезентативни програм југословенских музичких вечери у Бечу 1954. године.

---

<sup>23</sup> Први је увео концерт и за кларинет, виолончело и фагот. Поред тога, сматра се и родоначелником симфонијског лида (*На Липару*), као и телевизијске опере (*Карађорђе* и *Беле ноћи*) и моноопере (*Дневник једног лудака*).

<sup>24</sup> Весна Микић, *Неокласичне тенденције...*, нав. дело, 204.

<sup>25</sup> Света Лукић је 1963. године увео појам „социјалистички естетизам” како би описао развој књижевности и уметности у Југославији и означио га је као реакцију на социјалистички реализам. Нав. према: Јења Denegri, нав. дело, 15; Miško Šuvaković, *Umetnost posle socijalističkog realizma. Prilozi kritici istočnoevropskog modernizma na uzorcima socijalističke Jugoslavije, Srbije i – uže – Vojvodine*, 16–51. <http://www.republika.co.rs> приступљено 11.5.2013.

<sup>26</sup> Изложба савремене италијанске уметности (1957), изложба савременог француског сликарства (1958), изложба савремене америчке уметности (1961). То значи да је Београд постепено постао велики уметнички центар и да је Југославија почела да остварује везе са западним земљама. Јења Denegri, нав. дело, 10.

<sup>27</sup> Укључивање у савремене токове ће се посебно испољити шездесетих година, када су авангардни композитори групе *Актуал* ступили на музичку сцену – Петар Бергамо, Петар Озгијан, Берислав Поповић, Владан Радовановић, Рајко Максимовић и други.

<sup>28</sup> Vlastimir Perićić, нав. дело, 71.

<sup>29</sup> Перичић у „реформисана дела” пре Трећег клавирског концерта убраја *Други виолински концерт* (1946) и *Концерт за виолончело* (1948), који је уједно и први концерт за овај инструмент у домаћој литератури.

## Жанр клавирског концерта

За разумевање начина симулирања позноромантичарског типа концерта у Рајичићевом *Трећем клавирском концерту*, важно је осврнути се дијакронијски на традицију која је од великог значаја за неокласицизам, и направити синхронијски преглед стварања овог жанра у периоду настанка овог Рајичићевог концерта. У обзир треба узети делатност страних и домаћих аутора у XX веку.

У романтизму, развила су се два типа клавирског концерта – виртуозни и симфонизирани. У виртуозном типу концерта примарни носилац музичког материјала је солиста који испољава свој виртуозитет, па је карактер овог типа концерта описан речју „бљештави” или „бриљантни”. Други тип концерта је симфонизирани у ком виртуозитет солисте не доминира.<sup>30</sup>

На почетку XX века, чинило се да је жанр клавирског концерта „изашао из моде” и престао је да буде интересантна форма за истицање нове естетике која се развијала у складу са новим стилским правцима тог времена.<sup>31</sup> Постојале су две линије стилског развоја – једни композитори су писали у традицији позноромантичарског концерта, попут Сергеја Рахмањина и Сергеја Прокофјева (Сергей Прокофьев), док су други били рушилачки настројени према конвенцијама, као Арнолд Шенберг (Arnold Schönberg) и Бела Барток (Béla Bartók).<sup>32</sup> Ипак, авангардни композитори су углавном избегавали жанр клавирског концерта, што се може схватити као израз револта према традицији и конвенцијама.<sup>33</sup> Такође, ни прашки студенти нису писали клавирске концерте, једини изузетак представља Станојло Рајичић који је написао *Први клавирски концерт*.<sup>34</sup> То је уједно прво остварење у домену овог жанра у српској музици и припада првој, авангардној фази стваралаштва овог аутора (према Перичићевој периодизацији).

По завршетку Другог светског рата у Југославији композитори су се заинтересовали за традиционалне форме, а између осталог и за клавирски концерт.

---

<sup>30</sup> Sunčana Todorić, *Koncert za klavir i orkestar u Srbiji u drugoj polovini XX veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, diplomski rad, 14.

<sup>31</sup> Исто, 28.

<sup>32</sup> Шенберг је применио додекафонију у оквиру традиционалне форме, о чему би се могло говорити о спајању експресионистичких и неокласичних тенденција. Барток је клавир третирао на нов начин, као ударањку. Исто, 29–30.

<sup>33</sup> Треба нагласити да Шенберг и Барток припадају неколицини који су писали концерте за клавир и њихов концертантни опус није велики. Исто, 30.

<sup>34</sup> Када је реч о доприносу на пољу овог жанра, Рајичић је укупно написао три концерта за клавир: 1940, 1942. и 1950. године.

Поред Рајичића, клавирске концерте су писали и Милан Ристић, Љубица Марић,<sup>35</sup> Енрико Јосиф, Василије Мокрањац, Дејан Деспић и други.<sup>36</sup>

### Поступци симулације у *Трећем клавирском концерту*

Како бисмо сагледали Рајичићеве неокласичне поступке у његовом *Трећем клавирском концерту*, обратићемо пажњу на симулацију аспеката позноромантичарског концерта. За *Концерт* се не може рећи да постоји један конкретан модел, већ постоји више узора који се понашају као потенцијални модели, које је композитор могао да искористи у циљу симулације. Под симулацијом Леонард Мејер (Leonard Meyer) подразумева симулацију неких, али не свих одлика стила епохе, стила аутора или школе. То „као да” се „правимо да имамо нешто што у ствари немамо”.<sup>37</sup> Симулација је најзаступљенији вид музичке парадигме (пример за углед) у неокласицизму. Синоним за симулацију је узор. Узор може да се понаша као модел у погледу категорија технике, фактуре, форме или израза, што је случај у Рајичићевом *Трећем клавирском концерту*.<sup>38</sup> Према речима Мирјане Веселиновић-Хофман:

(...) узор је модел са којим се не ради као са конкретним материјалом, али се уочавају неке његове законитости које се користе или чак оспоравају, у оквиру композиторовог индивидуалног исказа... То је модел за интерпретацију у којој тај модел није присутан, већ се његови конститутивни принципи користе за грађење нове целине из које се изворни контекст често и не може назрети.<sup>39</sup>

У раду ћу сагледати сличности са романтичарском традицијом и начине на који је Рајичић то успео да симулира. Као полазна тачка послужиће позитивне критике<sup>40</sup> које су се односиле на овај *Концерт*. Јозеф Маркс (Joseph Marx) је оценио ово дело ефектним, чак и са „сувише виртуозно испредених делова”, који се складно уклапају у оркестарски третман,<sup>41</sup> док је доста година касније Ивана Вуксановић у тексту

<sup>35</sup> Милан Ристић и Љубица Марић су такође као прашки студенти по повратку у Београд почели да компоњују своја дела у сфери умереног модернизма.

<sup>36</sup> Sunčana Todorović, нав. дело, 32.

<sup>37</sup> Производ симулације је симулакрум, што би могло да се сматра наставком изјаве „као да” – „али у ствари није”. Vesna Mikić, *Lica srpske muzike...*, нав. дело, 66.

<sup>38</sup> Исто, 26.

<sup>39</sup> Под моделом ауторка подразумева узорак, односно цитат који се интерпретира, са којим се надаље ради. Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragments o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 2007, 25–27. Аналогно томе, узор, односно поступак симулације представља модел који се интерпретира.

<sup>40</sup> Уследила је и једна негативна критика, Павла Стефановића, који је у часопису *Књижевност* 1951. године окарактерисао *Концерт* као нешто „неодређеног тонуца, без основне ‘атмосфере’, монтажа многобројних секвенца, експозиција занатског знања”. Vlastimir Peričić, нав. дело, 71.

<sup>41</sup> Исто, 71.

„Концертантна музика” цитирала Властимира Перичића и поменула „ефектну клавирску ‘крупну технику’ листовско-рахмањиновског кова и идиличне и пасторалне теме” којима плени ово дело.<sup>42</sup> Дакле, Лист и Рахмањинов су развили виртуозну технику у својим концертима, а критичари су увидели постојање њихових техничких принципа у Рајичићевом *Трећем клавирском концерту*. Тако ћемо сагледати композиционе принципе који су првенствено користили Лист и Рахмањинов, али и неки други композитори у својим клавирским делима. Видећемо у којој мери су заступљене сличности, али и разлике Рајичићевих композиционих принципа у односу на Листове и Рахмањинове. Биће анализиран: третман клавирске технике, однос између солисте и оркестра, начин рада са материјалом, потом форма, структура и хармонија, да бисмо увидели његов однос према традиционалним средствима и симулирању потенцијалних модела, односно узора.

Посебно су могуће сличности са *Првим* и *Другим клавирским концертом* Франца Листа, као и *Другим* и *Трећим клавирским концертом* Сергеја Рахмањинова.<sup>43</sup> Као полазну тачку симулације у *Трећем клавирском концерту*, сагледаћемо прво клавирску технику и третман солистичке деонице Листових и Рахмањинових дела, а потом упоредили њихове поступке са Рајичићевим. Лист је успео да произведе виртуозне ефекте, какве је Паганини (Niccolò Paganini) чинио на виолини, промовисао је бравурозну технику – „za koju je potrebna određena sklonost i specijalna samodisciplina... da se tehnika upotrebi za uzbudljive, vrtoglave, smeje poduhvate”<sup>44</sup> а „zvuk je bio ipak prefinjen i poetičan, lirski i romantičan, što je bio uticaj Šopena (Frédéric Chopin, 1810–1849)”.<sup>45</sup> Често је употребљавао арпеђа, а „специјалне технике”<sup>46</sup> успевао је са прецизношћу да одсвира уз помоћ велике шаке. Најважнији елементи његове

<sup>42</sup> Ивана Вуксановић, Концертантна музика, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 524.

<sup>43</sup> Када је реч о друштвено-политичком и културно-уметничком контексту, Листови концерти су настали у периоду од 1835. до 1861. године. То је период када је одржавао велике турнеје, изводећи на репертоару како своја дела, тако и дела других композитора. По доласку у Вајмар био је капелмајстор оркестра, дакле, био је угледан и цењен музичар свог времена.

Рахмањинов је компоновао два поменута концерта 1901. и 1909. године, када је на власти био цар Николај II Романов и када су се бољшевици предвођени Лењином залагали за промену власти зарад партијске дисциплине. Као и Рајичић, у том периоду нашао се на угледној позицији, дириговао је у Бољшој театру, а самим тим се стриктност и озбиљност одразила и на музику, у којој је изражавао „аристократски интелект”.

Оно што је заједничко Листу и Рахмањинову, јесте да су обојица били пијанисти и композитори, размишљали су подједнако на оба начина. То се исто може рећи и за Рајичића, с тим што он свој *Трећи клавирски концерт* није интерпретирао. Harold Šonberg, *Veliki pijanisti* (prev. Gordana Trbojević), Beograd, Dereta, 2005, 312.

<sup>44</sup> Исто, 138.

<sup>45</sup> Исто, 129.

<sup>46</sup> Исто, 137.

клавирске технике били су: ефектност, звучност, узбудљивост, дијаболичност, смелост, клавирска оркестрација и експлоатација инструмента.<sup>47</sup> Рахмаџинов је са друге стране користио други тип технике, ослањајући се на снажно извођење левом руком, што би био утицај Драјшока (Alexander Dreyschock 1818–1869).<sup>48</sup> У његовим клавирским концертима могуће је уочити оштре ритмичке нагласке (што је био његов заштитни знак), мужевност, огроман тон, музичку елеганцију са уобличеним фразама. Употребљавао је „убиствене” фигурације, акорде, велике распоне, јер је и сам имао огромне шаке. Није било замагљене линије и нејасног тона, а педал је користио само обзирно. Његове пијанистичке идеје биле су без икакве сентименталности.<sup>49</sup>

Рајичићев *Трећи клавирски концерт*, као и Листови и Рахмаџинови концерти, припада типу позноромантичарског солистичког концерта, у ком солиста доминира над оркестром. Клавирска деоница је третирана виртуозно,<sup>50</sup> а уочљив је изостанак солистичке каденце и у првом и у трећем ставу. Тај изостанак је надомештен виртуозним третманом деонице солисте у завршној групи и коди у оба става. Такав изузетак начинио је и Рахмаџинов у првом ставу свог *Другог клавирског концерта*. Рајичић је настојао да прикаже техничке могућности инструмента и извођача, односно бриљантни стил. Приликом анализе Листових дела, Драгољуб Шобајић је указао на постојање великог броја „техничких формула” и „техничких варијанти” у фактури његових композиција. Истакао је њихов значај у делу са становишта пијанистичке технике.<sup>51</sup> У Рајичићевом *Трећем концерту* првенствено су заступљена два основна принципа клавирске фактуре из доба романтизма, а то су „masivni akordski blokovi” и „najraznovrsniji pasaži lestvične i arpeđne strukture.”<sup>52</sup> Како је код Листа и Рахмаџинова, тако је и код Рајичића присутно: свирање у октавама, свирање октава у обе руке, триола у октавама, шеснаестина у левој руци док десна рука свира акорде, арпеђа,

---

<sup>47</sup> Исто, 138.

<sup>48</sup> Исто, 311.

<sup>49</sup> Исто, 313–314.

<sup>50</sup> Још од барокне епохе, солиста је имао могућност да у аријама, као и каденцама солистичких концерата, изрази своје умеће музицирања које се испољавало на виртуозан начин. Такво музицирање се посебно допадало публици, да су многи долазили искључиво да чују само солисту. У епохи романтизма, Франц Лист као значајан извођач свог периода, био је веома популаран и цењен, по узору на Паганинија, који је био прави „маг” на сцени. Његови концерти, реситали, били су посећивани, а најбројнију популацију чиниле су даме.

У Рајичићевом *Трећем клавирском концерту*, солиста истиче свој виртуозитет и носи примат у односу на оркестар. Можемо претпоставити да је он изабрао солистички тип концерта, јер је публику одувек привлачио виртуозитет, што је одлична „реклама” за самог композитора, али уједно представља и начин да „безинтересна” музика постане допадљива и привлачнија публици.

<sup>51</sup> Dragoljub Šobajić, *Franc List: stvaralac i izvođač*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2001, 65.

<sup>52</sup> Исто, 65.

наизменично изношење пасажа у левој и десној руци, као и хоризонталне неозначене полиритмије – док десна рука свира четвртине и пунктиране нотне вредности, у левој руци се јављају секстоле и слично.<sup>53</sup> На основу ових техничких подухвата, закључујемо да Рајичићева употреба рахмањиновских и листовских техничких формула не представља пуко подражавање, јер се начини употребе ових техничких варијанти у мањој или већој мери разликују. По питању технике, већа сличност је уочљива између Рајичића и Листа, јер Рахмањинов у својим концертима није користио неке техничке формуле, попут арпеђа.

Листови и Рахмањинови клавирски концерти нису послужили само као узор за техничка средства у *Трећем клавирском концерту*. Узори постоје и када је реч о доношењу тематског материјала, где су у појединим приликама оркестар<sup>54</sup> и солиста равноправни. Оркестру је поверен сам почетак првог става, увод у коме тему свирају виолине (припрема за прву тему става), а претходе јој два такта у дубоким гудачким инструментима.<sup>55</sup> На сличан начин почиње и први став Рахмањиновог *Трећег клавирског концерта*, у *riano* динамици са два уводна такта пре теме, с тим што је тема ту додељена солисти, а код Рајичића првим виолинама.

Прва тема трећег става поверена је солисти и асоцира на четврти став Шопенове Сонате за клавир у бе-молу.<sup>56</sup> Иако готово све Шопенове композиције имају емоционални, белкантистички призив, постоје и изузеци, а такав је управо четврти став, који показује техничке могућности пијанисте. Брзо доношење осмина у *Трећем клавирском концерту*, праћено је *pizzicato* акордима у гудачким инструментима на првој, а каткад првој и трећој доби у трочетвртинском такту.<sup>57</sup> Значајна разлика је приметна у звучности друге теме у експозицији и у репризи. У репризи је звук богатији, оркестарски пунији, праћен оркестарским крешендом који своју кулминацију достиже у коди. Ово је један од примера који потврђује критику Јозефа Маркса, да је

---

<sup>53</sup> В. Франц Лист, *Први клавирски концерт у Ес-дур*, I став, *Alla breve. Piu mosso*, т. 457–460, деоница клавира. Партитура је доступна на линку: [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP61367-PMLP02662-Liszt\\_Musikalische\\_Werke\\_1\\_Band\\_12\\_27.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP61367-PMLP02662-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_12_27.pdf)

<sup>54</sup> Овај клавирски концерт је написан за двојни састав оркестра.

<sup>55</sup> Материјал прве теме у експозицији првог става Рајичићевог *Трећег клавирског концерта* поверен је прво оркестру уз пратећу улогу клавира, али у репризног делу песме (прва тема је троделна песма) тему доноси клавир.

<sup>56</sup> В. Фредерик Шопен, *Соната за клавир оп. 35 бр. 2 у бе-молу*, IV став, *Presto*, т. 1–12, деоница клавира. Партитура је доступна на линку: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP114617-PMLP02363-FChopin\\_Piano\\_Sonata\\_No.2,\\_Op.35\\_BH8.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP114617-PMLP02363-FChopin_Piano_Sonata_No.2,_Op.35_BH8.pdf)

<sup>57</sup> В. Станојло Рајичић, *Трећи клавирски концерт у а-молу*, III став, *Presto*, т. 11–15, деоница клавира, у партитури: Stanojlo Rajičić, *3. koncert: za klavir i orkestar/3ème Concerto: pour Piano et Orchestre*, Beograd, Naučno delo, 1954. [partitura]



дело ефектно, са доста виртуозних делова који се складно уклапају у оркестарски третман.

Листови и Рахмањинови концерти су потенцијални модели и на плану концепције циклуса, као и формалне грађе. Реч је о троставачној концепцији, у којој су други и трећи став везани *attacca*. Ако упоредимо са позноромантичарским клавирским концертом, *attacca* начин повезивања ставова је манир који је присутан у оба Листова клавирска концерта. *Први клавирски концерт* је четвороставачни циклус, док се у *Другом клавирском концерту*, могу уочити контуре троставачног циклуса. Лист је тежио ка сажимању циклуса у једноставачни облик.<sup>58</sup>

Посматрајући форму, закључујемо да су први и трећи став писани у сонатној форми, док је други став рондо.<sup>59</sup> Ипак, и поред традиционалног концепта концертантног циклуса, постоје изузеци. Форма је прегледна, теме<sup>60</sup> су јасно дефинисане и профилисане, одвојене двема тактним цртама једна од друге. По питању прегледности форме, Рајичићев *Трећи клавирски концерт* може се упоредити са *Другим клавирским концертом* Сергеја Рахмањинова.

Од великог значаја је честа промена метра – Рајичић је употребљавао вертикалну означену полиметрију. Промена метричке ознаке је посебно учестала у развојном делу првог става, од 22. такта (од партитурног броја 15 до 17) где се ознака мења чак дванаест пута – смена 2/4 и 4/4. Сама промена доприноси нарушавању метричке стабилности, а самим тим и стабилности материјала. Вертикална означена полиметрија заступљена је и код Рахмањинова у *Другом клавирском концерту*, у другом ставу, чиме се показује да промена метра није резервисана само за развојни део као у Рајичићевом случају, већ и за друге делове форме који нису фрагментарне структуре.

---

<sup>58</sup> Међутим, Листов начин повезивања ставова не јавља се први пут у историји музике, већ је то присутно и код Бетовена (Ludwig van Beethoven) у *Петом клавирском концерту*, у ком други и трећи став следе један за другим без паузе.

<sup>59</sup> Други став *Трећег клавирског концерта* Станојла Рајичића има контуре форме ронда, односно према Перичићевом мишљењу, такође и контуре „развијене песме”. Главна тема јавља се три пута, а између наступа теме постоје две епизоде развојног карактера. Перичићев одговор није прецизан, јер између ових образаца постоји разлика. По шеми, развијена песма одговара ронду, у ком се главна тема понавља три пута, али обично нема живахни карактер који је типичан за рондо, већ припада оним жанровским композицијама код којих је уобичајен облик песме. Dušan Skovran i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986, 92–93.

<sup>60</sup> Обе теме првог става су по форми троделне песме, а изузетак је начињен у репризи прве теме. Она се не јавља у целини као троделна песма, већ као дводелна, а репризни део теме је надокнађен у коди.

У Рајичићевом *Трећем клавирском концерту* преовладавају класичне карактеристике синтаксе – периодичне и реченичне целине, а за типичан пример може се узети главна тема другог става. Њу чине реченични низови, при чему је прва реченица модел, а друга реченица је варирано поновљена: реченица – модел (4) + варирано поновљена (4) + други материјал истог мотивског порекла: реченица (4) + варирано понављање (7).<sup>61</sup> Епизоде карактерише еволутивни принцип и оне немају стабилну структуру, већ су изграђене од фрагмената.<sup>62</sup> Рајичић, према томе, користи традиционалне технике рада са мотивом – понављање, варирано понављање, што су посебно одлике фолклорне музике, а у овом ставу је очигледан утицај фолклора. Заступљен је и рад у виду дељења, секвентног понављања мотива, а те технике су карактеристичне за развојне делове првог и трећег става овог дела, у којима је акценат на раду са материјалом. Правилне реченичне структуре се могу уочити и код Рахмањинова у *Другом клавирском концерту*. У првој теми првог става заступљене су периодичне и реченичне целине: реченица – модел (4) + варирано понављање (4). Модел је поновљен, али друга реченица је знатно варирана и за њом следи обимно проширење материјала. Овакав третман реченичне структуре код оба композитора указује на национално усмерење и присутан утицај фолклора у њиховим делима, што се са једне стране види и у третману хармоније.

До сада смо видели да се у сваком параметру могу пронаћи поступци симулације. Тако је релативно и на хармонском плану. Хармонија прати фолклорно профилисан тематски материјал и она осцилира између тоналности и модалности.<sup>63</sup> Најрепрезентативнији би био сам увод првог става *Трећег клавирског концерта*, који се у том светлу може поредити са Рахмањиновим *Другим клавирским концертом*. Ту оркестар свира мелодију руског карактера. Сама мелодија је уског обима, у распону од кварте. VII ступањ није повишен, и јавља се као пролазница до тона ге, који је хармонизован доминантом.<sup>64</sup> Код Рајичића се у уводу у деоници првих виолина јавља мелодија у обиму кварте, која завршава на II ступњу хармонизованом доминантом, што

---

<sup>61</sup> В. Станојло Рајичић, *Трећи клавирски концерт у а-молу*, II став, *Andante*, т. 1–5, деонице кларинета, фагота и клавира.

<sup>62</sup> Sunčana Todorčić, нав. дело, 56.

<sup>63</sup> Рајичић је писао у духу фолклора, није користио цитате.

<sup>64</sup> В. Сергеј Рахмањинов, *Други клавирски концерт у це-молу*, I став, *Moderato*, т. 10–14, деонице гудачких инструмената. Партитура је доступна на линку:

[https://vmmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/72/IMSLP528309-PMLP01953-Rachmaninoff - Piano Concerto No. 2 \(orch. score\).pdf](https://vmmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/72/IMSLP528309-PMLP01953-Rachmaninoff_-_Piano_Concerto_No._2_(orch._score).pdf)

је одлика српске фолклорне музике.<sup>65</sup> Утицај фолклора код Рајичића је репрезентативан у другом ставу, у ком је тема фолклорног призвука праћена чистим квинтама<sup>66</sup>, док Рахмаџинов није применио чисте квинте као означитеље фолклорне музике.

Ипак, постоје моменти, када хармонија није једноставна и у складу са фолклорном мелодијом. У таквим случајевима, могло би се рећи да је Рајичић симулирао самог себе. Његов хармонски стил није у потпуности повинован неокласичним поједностављењима, већ је композитор искористио проширени тоналитет. Присетимо се да студенти „десног Суковог крила“<sup>67</sup> нису у потпуности напустили традиционалне формалне структуре и најшире схваћен тонални систем, што значи да су спојили „експресионистичке и неокласичне, односно експресионистичке и позноромантичарске елементе“.<sup>68</sup> Уз коришћење проширеног тоналног центра, није страна појава дисонанци, као и дисонантних интервала у мелодици, попут скока умањене септима у првој теми у 27. такту.<sup>69</sup> То је доказ да је остао доследан свом, модернистичком хармонском језику и да неокласицизам, односно поједностављење параметара форме није утицало на хармонски план, осим када је реч о хармонизовању фолклорних мелодија.

## Закључак

Неокласицизам као једну од уметничких пракси умереног модернизма, условила је сама културно-политичка клима, као и дешавања која су довела до поновног интересовања за раније музичке епохе. Тиме што је постао једна од знаменитих личности српског музичког живота, Рајичић се приклонио неокласицизму, осврћући се на традиционални модел позноромантичарског концерта. Настојала сам да аналитички покажем неокласичне поступке у *Трећем клавирском концерту*, на основу узора, који се у овим околностима могу понашати као потенцијални модели, које је он могао да симулира. Закључили смо да се Рајичић ослањао на традицију и традиционалне

---

<sup>65</sup> Реч је о такозваној „тоникализацији доминанте“.

<sup>66</sup> В. Станојло Рајичић, *Трећи клавирски концерт у а-молу*, II став, *Andante*, т. 1–5, деонице кларинета, фагота и клавира.

<sup>67</sup> Марија Масникоса, Експресионизам, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике Београд, 2007, 179.

<sup>68</sup> Исто, 179.

<sup>69</sup> В. Станојло Рајичић, *Трећи клавирски концерт у а-молу*, I став, *Allegro maestoso*, т. 25–29, гудачки инструменти.

технике у циљу симулирања романтичарског модела солистичког концерта виртуозног типа са националним призвуком. Ипак, и поред симулирања, истакао је и своју оригиналност и експресионистичку ноту као пређашњу одлику његовог стваралаштва. Тако је пошао „средњим/умереним путем”, одредивши се за „апсолутну” и „безинтересну” музику и чисто инструменталне форме. Рајичићев *Трећи клавирски концерт* је остао посебно упечатљив у историји српске музике, јер је једно од првих дела насталих педесетих година, када је дошло до слободе и постепене обнове уметности, због чега је имао велику популарност широм света. По настанку овог концерта, уследила је серија клавирских концерата у опусима других композитора. Иако је тадашња културна политика утицала и каналисала његово стваралаштво, Рајичић је у српској уметности један од чинилаца и стваралаца умереног модернизма. Постао је, и остаће упамћен као творац жанра клавирског концерта у српској музици и тиме је допринео да баш овај концерт уђе у канон српске музичке уметности.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Aleksander, Viktorija D, *Sociologija umetnosti* (prev. Jelena Kosovac), Beograd, Clio, 2007.
- Bel-Viljada, Džin H, *Umetnost radi umetnosti i književni život* (prev. Vladimir Gvozden), Novi Sad, Svetovi, 2004.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, Контекстуалност музикологије, *Нови звук*, 1998, специјално издање, 13–20.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, Музика у другој половини XX века, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107–134.
- Veselinović-Hofman, Мирјана, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica Srpska, 2007.
- Вуксановић, Ивана, Концертантна музика, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 517–543.
- Denegri, Ješa, *Pedesete: Teme srpske umetnosti*, Novi Sad, Svetovi, 1993.
- Jakšić, Božidar Lj, Društveni angažman intelektualaca u procesu raspada Jugoslavije, *Filozofija i društvo*, 1996, 9–10, 85–110.

- Крстић, Наташа, *Огледало једног времена – Музички часописи у Југославији од 1946. до 1952. године*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012, дипломски рад, рукопис.
- Масникоса, Марија, Експресионизам, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 165–192.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Микић, Весна, Неокласичне тенденције, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (уред.), *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 193–213.
- „О опери ‘Велико пријатељство’ В. Мураделија – Одлука ЦК СКП (б)”, *Музика*, 1948, 1, 98–101.
- Peričić, Vlastimir, *Stvaralački put Stanojla Rajičića*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1971.
- Radoman, Valentina, *Neskriveni tragovi označiteljskih praksi posleratnog muzičkog stvaralaštva*, rukopis, s. a.
- Rajičić, Stanojlo, *3. koncert: za klavir i orkestar/3<sup>ème</sup> Concerto: pour Piano et Orchestre*, Beograd, Naučno delo, 1954. [partitura]
- Сајт Факултета музичке уметности, <http://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/istorijat.html> приступљено 2.5.2013.
- Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986.
- Todorčić, Sunčana, *Koncert za klavir i orkestar u Srbiji u drugoj polovini 20. veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, diplomski rad.
- Šobajić, Dragoljub, *Franc List: stvaralac i izvođač*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2001.
- Šonberg, Harold, *Veliki pijanisti* (prev. Gordana Trbojević), Beograd, Dereta, 2005.
- Шуваковић, Миодраг, Дефиниције уметности, *Фолклор – музика – дело, Зборник радова са IV међународног симпозијума, Београд 1995*, Факултет музичке уметности, 1997, 27–34.
- Šuvaković, Miško, *Muzika i ideologija. Neka fragmentarna propitivanja o Lacanovskim koncepcijama ideologije, Barthesovoj zamisli Govora ideologije i Althusserovoj teoriji*

ideoloških aparatusa, *II Međunarodni simpozij: „Muzika u društvu”*, Sarajevo, Muzikološko društvo FBiH i Muzička akademija u Sarajevu, 2001, 21–29.

- Šuvaković, Miško, *Umetnost posle socijalističkog realizma. Prilozi kritici istočnoevropskog modernizma na uzorcima socijalističke Jugoslavije, Srbije i – uže – Vojvodine*, <http://www.republika.co.rs> pristupljeno 11.5.2013.

*Jana Dimitrijević*

NEOCLASSICISM AS A PRODUCT OF IDEOLOGY: METHODS OF SIMULATION OF  
THE LATE-ROMANTICIST TYPE OF CONCERT ON THE EXAMPLE OF STANOJLO  
RAJIČIĆ'S *THIRD PIANO CONCERT*

ABSTRACT: Stanojlo Rajičić composed his *Third Piano Concert* in the nineteen fifties when the renewal and progress of culture and art took place beyond ideological requirements after years of socialistic realism. Since he was oriented to avant-gardism in his studies in Prague, upon his return to Belgrade, even before the war he gave up his „radical” expression and leaned towards neoclassicism in the fifties, the current within „moderate modernism”. Neoclassicism was determined by cultural and art views, but also by the development which resulted in renewed interest for previous epochs. In his masterpiece, the *Third Piano Concert*, Rajičić simulated the late-romanticist type of concert, in terms of genre as well as in music language parameters turned into a tradition, but he didn't reject his originality and previous expressionistic tone which refers to „middle/moderate way”. However, besides the fact that his creativity was canalized by cultural policy, at the same time, Rajičić was one of the moderate modernism designers in Serbia, a creator of a pianistic genre whose *Third Piano Concert* became a standard of Serbian music art. The main topic of this research paper is to find parallels between Sergei Rachmaninov's and Franz Liszt's piano concerts and Rajičić's *Third Concert*, considering the similarities indicated by positive reviews as the starting points for such interpretation. The simulation methods will be seen in the treatment of the piano technique, music material, form, structure, harmony, to gain insight into Rajičić's views toward traditional methods and the simulation of the model.

KEYWORDS: The *Third Piano Concert*, Stanojlo Rajičić, ideology, „moderate modernism”, neoclassicism, genre, „pure music”, simulation, Franz Liszt, Sergei Rachmaninov.

*У окриљу фантазије*

ФЛОРЕСТАН И ЕУЗЕБИЈУС, ИМАГИНАРНИ ПРИЈАТЕЉИ РОБЕРТА ШУМАНА  
КАО АКТЕРИ И КОАУТОРИ ЊЕГОВИХ ДЕЛА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Имагинарни тандем Флорестан и Еузебијус, измаштани пријатељи Роберта Шумана незаобилазни су за свакога ко се бави Шумановим музичким критикама, издаваштвом, пијанистичким извођаштвом и композиторским опусом, али су интересантни и за истраживаче из области психологије и других дисциплина. О њиховом утицају и значају који су имали за Шумана посвећени су многи чланци, поглавља књига и студије. У раду су из музиколошке визуре разматрани могући извори инспирације за чувени тандем, сагледане су особине и карактеристике Флорестана и Еузебијуса, као и хронологија њиховог појављивања у музичкој критици и композицијама. Аналитичким увидом у одабране композиције за клавир, а то су: *Карневал* опус 9, *Игре Давидових савезника* опус 6 и Соната опус 11 у фис-молу, настојано је да се утврди које су то музичке карактеристике које одликују сваког од њих, као и на који начин се могу идентификовати одређени музички сегменти у којима су један од њих, или обојица деловали као актери или (ко)аутори дела, посебно у композицијама или одломцима композиција у којима то није експлицитно назначено у нотама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Роберт Шуман, Флорестан и Еузебијус, имагинарни пријатељи, стваралачка инспирација, музика за клавир.

### Увод

Роберт Шуман (Robert Schumann, 1810–1856) је у својим двадесетим годинама решио да се посвети музици, али било му је тешко да се одлучи на који начин: да ли као извођач, композитор или као критичар. Шуман је располагао литерарним даром, имао је потенцијал да постане успешан пијаниста и био је обдарен „здивљујућим капацитетом да произведе велику количину музике у кратком временском року”.<sup>3</sup> Ипак, „патио је од периода потпуног или скоро потпуног пада креативности”.<sup>4</sup> Посебно му је тешко било у раздобљу између двадесет и првог и двадесет и трећег рођендана, када је доживео први озбиљан нервни слом. У то време, био је суочен с повредом прста десне руке која га је приморала да се одрекне пијанистичке каријере и да се посвети писању музике и критика.<sup>5</sup> Тада су се родили Флорестан и Еузебијус, који су, како

---

<sup>1</sup> Контакт: [milica.z.petrovic@gmail.com](mailto:milica.z.petrovic@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 3, рађен под менторством ванр. проф. др Драгане Јеремић-Молнар, академске 2013/2014. године.

<sup>3</sup> Beate Perry, *Schumann's Lives, and Afterlives: an Introduction*, in: Beate Perry (Ed.), *The Cambridge Companion to Schumann*, New York, Cambridge University Press, 2007, 3.

<sup>4</sup> Исто, 3.

<sup>5</sup> Бет Пери (Beate Perry) сматра да је Шуману био потребан неуспех да би доживео успех, имајући на уму чињеницу да је Шуман сам крив за онеспособљавање свог прста. У жељи да унапреди своје пијанистичке способности и што пре достигне ниво Кларе Вик (Clara Wieck, 1819–1896), Шуман је



истиче Питер Оствалд (Peter Ostwald) „били интимно повезани с његовим раним успехом не само као критичара већ и као композитора”.<sup>6</sup>

Флорестан и Еузебијус су имали важну улогу у Шумановом креативном животу, и појављивали су се или као актери, или као (ко)аутори његових критика и дела. Познати тандем Шуман је први пут представио јавности у децембру 1831. године, у критици коју је писао инспирисан Шопеновим (Frédéric Chopin, 1810–1849) делом *La ci daret la mano* опус 2. Што се тиче композиторског рада, Флорестан и Еузебијус су се први пут појавили у композицији *Карневал* опус 9 (1833–35). Интересантно је да је и дело *Симфонијске етуде* опус 13 Шуман најпре намеравао да назове *Етуде оркестарског карактера, од Флорестана и Еузебијуса*. У композицији *Игре Давидових савезника* опус 6 Флорестан и Еузебијус се појављују као аутори, а у *Сонати за клавир* опус 14 у еф-молу цитирају се музички материјали из овог дела. *Сонату за клавир* опус 11 у фис-молу Клари Шуман, тада још увек Вик, посветили су управо Флорестан и Еузебијус који су потписани као аутори. *Фантастични комади* опус 12, *Дечије сцене* опус 15, *Фантазија* опус 17, *Хумореске* опус 20, *Новелете* опус 21, *Ноћни комади* опус 23, *Три романсе* опус 28 и *Комади за клавир* опус 32, су дела, која такође носе печат близанаца.

Током упознавања с Шумановим клавирским опусом пажњу су ми привукли *Карневал*, *Игре Давидових савезника* и *Соната за клавир* опус 11 у фис-молу, дела која су ме заинтриговала јер се на најнепосреднији начин доводе у везу с Флорестаном и Еузебијусом. У циклусу *Карневал* чувени близанци су први пут музички портретисани. *Игре Давидових савезника* опус 6, симболи су Шумановог доприноса његовој и Клариној борби против Фридриха Вика (Friedrich Wieck, 1785–1873). У овом циклусу сваки комад потписан је иницијалом „Ф” или „Е”, а понекад и с оба иницијала „Ф и Е”. Сонату у фис-молу Флорестан и Еузебијус су посветили Клари Шуман, што значи да је Шуман у овом делу, као и у *Играма Давидових савезника*, близанце представио као активне учеснике у компоновању, то јест (ко)ауторе.

Многи проучаваоци Шумановог живота и стваралаштва, као што су Питер Оствалд, Роберт Јакобс (Robert Jacobs), Ерик Самс (Eric Sams) и други, бавили су се

---

употребљавао справу за растезање прста. Ова справа је наводно требало да му помогне да оствари свој циљ, али је произвела контраефекат. Парализу коју је изазвала, лекари су покушали да излече на различите начине, али резултати су били незадовољавајући. На основу тога што Шумана није занимала жртва коју „треба” да поднесе музици, Перијева закључује да је он у потпуности био посвећен овој уметности.

<sup>6</sup> Peter. F. Ostwald, Florestan, Eusebius, Clara, and Schumann's Right Hand, *19th-Century Music*, 1980, 4/1, 17.

анализом извора који су Шумана инспирисали да креира Флорестана и Еузебијуса. Приликом писања овог рада користила сам њихове чланке или поглавља из књига које се баве Шумановим животом и делом. Мој циљ у овом семинарском раду је да покажем на који начин су се Флорестан и Еузебијус манифестовали у поменутиим клавијским делима, да покушам да идентификујем њихове карактеристике и обележја, и пронађем доказе њиховог присуства у клавијској музици.

### Могући извори инспирације за Флорестана и Еузебијуса

Основни и најисцрпнији извор података о интимним пријатељима је Шуманов дневник. Он показује да је Шуман на дан када је напунио двадесет и једну годину, 8. јуна, креирао лик Флорестана. Други близанац, Еузебијус, рођен је две и по недеље касније, и то после периода пуног агоније.<sup>7</sup> Године 1831, 1. јула, Шуман је забележио у дневнику: „данас су две потпуно нове особе закорачиле у мој дневник – моја два најбоља пријатеља, иако их никада нисам видео – они су Флорестан и Еузебијус [...] обојица су ме веома развеселила”.<sup>8</sup>

Сви аутори који су се бавили проучавањем Шумана сложили су се у томе да га је на осмишљавање Флорестана и Еузебијуса инспирисао Жан Полов (Jean Paul Richter) роман *Године младости* у којем се појављују близанци Фулт и Валт. Питер Оствалд је у обзир узео још један могући повод за фантазирање о браћи близанцима – Шуманову жудњу за интимношћу с Емилом Флехзигом (Emil Flechsig), цимером и блиским пријатељем који је студирао теологију, и жељу за склапањем књижевног партнерства с њим. О тим Шумановим потребама сведоче записи из његовог дневника из 1828. године. Пре него што се сетио Флорестана и Еузебијуса, размишљао је о Флехзигу, називавши га младићем „који је мој ехо”.<sup>9</sup> Питер Оствалд је проучавао изворе који су могли да инспиришу Шумана приликом именовања пријатеља и њиховог карактерног осмишљавања: црквени календар, историју цркве коју је проучавао у време док је

---

<sup>7</sup> У свом дневнику Шуман је забележио да је био исфрустриран, да је пио превише, и молио Бога да му опрости за неки неименовани грех. Под дејством алкохола падао је у депресију, а дневник му је постајао неразумљив, те није јасно о каквом греху је реч. Питер Оствалд претпоставља да је Шуман био забринут због свог прста и због претераног сексуалног нагона. Указује и на то да он свакако није био једини млади човек свог времена који се суочавао с емоционалним проблемима развијајући психосоматске симптоме као и менталну агонију. Такође је самом себи написао писмо у којем је замолио себе да коначно створи нешто и нешто заврши.

<sup>8</sup> Упор. Peter. F. Ostwald, Florestan, Eusebius..., нав. дело, 21.

<sup>9</sup> Године 1832. он је озбиљно разматрао могућност да студира теологију и то је саопштио мајци у писму. Оствалд као разлог за такву одлуку наводи да је можда и даље мислио на Флехзига који је студирао теологију.

писао комад о Абеларду, Шуманов фантастични роман *Чудо од детета* и Бетовенову (Ludvig van Beethoven, 1770–1827) оперу *Фиделио*. Ричард Тарускин (Richard Taruskin), такође, сматра да је под утицајем Бетовеновог *Фиделија* изабрао име Флорестан, а под утиском црквене историје име Еузебијус.<sup>10</sup> Црквену историју, коју је Шуман читао, написао је бискуп Еузебијус од Цезареје (Eusebius of Caesaria) из IV века, коментаришући *Библију* делимично књижевним, а делимично алегоричним стилем. Могуће је да је под утиском таквог начина изражавања, Шуман бискупово име изабрао за име имагинарног пријатеља који ће симболизовати мисаону страну његове личности.

Ерик Самс и Питер Оствалд сматрају да је Шуман инспирацију за оба имагинарна пријатеља пронашао у верском календару. Ово је још један извор који, поред црквене историје, указује на то да је Шуман за овај лик тражио особу благе природе и дубоког промишљања ствари. Самс истиче да је у верском календару постоји и дан (12. август) Анђеоске Кларе од Асисија (anglice Clare, of Assisi). Шуман је уочио да су се исте недеље славила још два свеца – Еузебијус (14. август) и Флорус (Flogus, 18. август), али је за други алтерего према Самсовом мишљењу, ипак изабрао име Флорестан, због Бетовенове Леоноре коју је поистовећивао с Кларом.<sup>11</sup> Оствалд такође, усмерава на Бетовеновог *Фиделија* као могућу инспирацију за ликове и имена Флорестана и Рароа: у опери се Флорестанов противник зове Пизаро, а у реалности је Шуманов противник био Вик, то јест Раро (Пизаро – Раро). Сам Шуман је алудирао на то шест година касније у писму Клари: „Збогом, моја Фиделијо, и остани верна свом Роберту, као што је Леонора била њеном Флорестану”.<sup>12</sup> Поред Бетовенове опере, инспирацију за Флорестана, како тврди Оствалд, Шуман је могао да пронађе и у свом роману *Чудо од детета*,<sup>13</sup> у којем је једна од измишљених личности Флорестан – Импровизатор. Оствалд сматра да тај лик представља Шуманову пројекцију себе, јер је он поседовао изразит дар за импровизовање на клавиру, а Вик га је често у томе спутавао.

---

<sup>10</sup> Упор. Richard Taruskin, Critisc, Schumann and Berlioz, in: *The Oxford History of Western Music. The Nineteenth Century*, 3, New York, Oxford University Press, 2005, 293.

<sup>11</sup> Ерик Самс примећује да је њихова љубав била на разне начине уписана у тај верски календар – њихово петоро деце носи имена по свецима: Емил (Emil), Фердинанд (Ferdinand), Елиза (Elise), Феликс (Felix) и Еугенија (Eugenie).

<sup>12</sup> Peter. F. Ostwald, Florestan, Eusebius..., нав. дело, 20.

<sup>13</sup> Шуман је роман писао у јуну 1831. године у периоду док је осмишљавао имагинарне пријатеље.

Шуман је веома волео да чита савремену књижевност и на тај начин се упознао с појмом *Doppelgänger*, који је за њега био веома интригантан. Овај појам означава нечијег двојника, његову злу коб или несрећну страну. Шуман је уместо једног, креирао двојицу *Doppelgänger*-а који делају позитивно као двојац. Поредећи Полов пар близанаца, Фулта и Валта, и Шуманов Флорестана и Еузебијуса, може се уочити да Шуманови близанци не представљају деструктивну, већ креативну заједницу. Слично Жан Полу, и Шуман их је замислио као две потпуно различите личности. Фултова плаховита, уметничка природа и мужевност су особине Флорестана, а Валтова нежност, сентименталност могу се препознати у Еузебијусу за којег се сматра да представља нејаку, стидљиву, феминизирану страну Шумана. Флорестан је динамичан, плаховит, страствен и мужеван, а Еузебијус благ, сензибилан и сањар. Њихове потпуно опречне природе, мири сталожени Мајстор Раро, који понекад репрезентује Шумана, а много чешће Фридриха Вика.

Сам Шуман је Флорестана и Еузебијуса називао својим најблиским пријатељима, савезницима. Флорестана је у свом дневнику означио не само као најближег пријатеља, већ и као свој его.<sup>14</sup> Флорестан и Еузебијус су, према Шумановим сопственим речима, били његови најбољи пријатељи, подршка, део његове природе и живели су у слози. Питер Оствалд их назива имагинарним дружбеницима, пратиоцима (*imaginary companions*). Оствалд сматра да му је то „симболично мушко пријатељство пружило емотивну утеху и давало инспирацију за креативно деловање”,<sup>15</sup> док за Џона Даверија (John Daverio) и Ричарда Тарускина они представљају два Шуманова алтерега. Бет Пери их назива измаштаним људима (*fantasy-people*) и гласовима који су се појављивали у композицијама и критикама. За Ерика Самса, близанци су контрастни карактери, односно активни и пасивни аспекти Шуманове личности.<sup>16</sup>

Зашто је Шуман измислио ова два интимна имагинарна пријатеља? Измишљање личности које нису стварне, а које потом веома утичу на живот одрасле особе која их је створила, указује на то да та особа има великих здравствених проблема.<sup>17</sup> Поред здравствених, Шуман је имао и породичне, финансијске и професионалне тешкоће у

---

<sup>14</sup> Исто, 20.

<sup>15</sup> Исто, 31.

<sup>16</sup> Eric Sams, Why Florestan and Eusebius?, *The Musical Times*, 1967, 108/1488, 131–132.

<sup>17</sup> Питер Оствалд је написао књигу о Шумановом психолошком портрету. У овом раду тај проблем неће бити разматран. Упор. Peter F. Ostwald, *Schumann, The Inner Voices of a Musical Genius*, Boston, Northeastern University Press, 1985.

избору каријере и остваривању на пословном плану. Када је пронашао себе у критици и композицији наишао је на неодобравање конзервативаца који су његова дела и дела његових истомишљеника сматрали неквалитетним. Реакција на то била је стварање имагинарног братства *Давидово савезништво* чији су чланови биле реалне личности, припадници новог времена и имагинарни ликови који су водили битке у *Новим музичким новинама* (*Die Neue Zeitschrift für Musik*) за младе талентоване извођаче и композиторе.

О томе колико су Флорестан и Еузебијус били значајни за Шумана, сведочи чињеница да су обојица били актери његове прве музичке критике, којом се јавности представио као критичар. Критика је објављена у децембру 1831. године у *Општим музичким новинама* (*Die Allgemeine musikalische Zeitung*) из Лајпцига. Чланак о Шопену под називом „Опус 2”<sup>18</sup> Шуман је написао поетичним жанполовским стилем, а уредник, Финк (G. W. Fink, 1783–1846), није желео да штампа чланке овакве врсте.<sup>19</sup> Због неслагања с Финком и немогућности да изражава своје мишљење и заступа мишљење својих савременика и пријатеља, представника новог времена, Шуман 1834. године у Лајпцигу покрене часопис *Нове музичке новине* (*Die Neue Zeitschrift für Musik*).<sup>20</sup> Чланке које је објављивао готово редовно је потписивао иницијалима Флорестана или Еузебијуса. Због велике присутности Флорестана и Еузебијуса у критикама, било је само питање времена када ће се њихови ликови појавити и у музици. Прво омузикаљење браће близанаца десило се у периоду између 1833. и 1835. године, када је компонован *Карневал* опус 9. У овој композицији су место поред бројних Шуманових пријатеља, добили и Еузебијус и Флорестан.

### **Карневал опус 9**

*Карневал* је циклус од двадесет и два кратка комада у којима се на варијациони начин обрађује једна од три варијанте четвортонског мотива (криптограма) изложене у делу циклуса који је Шуман назвао „Сфинге” (после комада „Реплика”). Од тих двадесет и два комада, пети и шести насловљени су „Еузебијус” и „Флорестан”. Они се могу

---

<sup>18</sup> Критику није потписао ни као Шуман, ни као Флорестан, или Еузебијус, већ као Јулиус (Julius). У свом истраживању нисам наишла на податке који би могли да пруже објашњење због чега је користио то име. Псеудоним је могуће довести у везу с Шумановим братом који се звао Јулиус.

<sup>19</sup> Упор. Leon Plantinga, *Schumann and His German Contemporaries, Romantic Music, A History of Musical Style in nineteenth-century Europe*, London, Yale University, W. W. Norton & Company, 1984, 223.

<sup>20</sup> Шуман је био уредник часописа до 1844. године, када га је заменио Франц Брендел (Franz Brendel, 1811–1868).

разумети као први и једини музички портрети те две имагинарне личности у Шумановом клавирском опусу. Занимљиво је да се у овом клавирском делу Еузебијус први представља слушаоцу, а после њега старији Флорестан. Такав редослед аналоган је редоследу њиховог појављивања у првој критици, у којој је најпре Еузебијус изашао пред читаоца, а потом Флорестан. Оваквим поретком комада, Шуман је јасније истакао разлику између Флорестана и Еузебијуса, а посебно Флорестанову страствену и плаховиту природу, која не би била толико уочљива да је његов музички портрет уследио након валцера, јер је једна од Флорестанових карактеристика играчки ритам. Акцентоване Флорестана није случајно, јер је он касније присутнији као аутор и критика и композиција.

Шуман је у музичкој критици Шопеновог дела Еузебијуса описао као особу „бледог лица, ироничног осмеха с којим буди ишчекивање”.<sup>21</sup> Он је тај који је открио опус 2 младог, непознатог композитора Шопена и донео га Флорестану. У *Карневалу*, у комаду „Еузебијус” музичким средствима креиран је портрет нежне и суптилне личности. Мелодија је средство израза које доминира комадом. Њен амбитус је врло узак, секвентне је грађе, и осцилира око једног тона. Осим овог осцилаторног кретања, лелујавом и таласастом је чини и употреба неправилних ритмичких фигура, као што су септоле, а касније квинтоле и триоле. Када Шуман жели да заврши с излагањем мисли, ритам се смирује и постаје правилан Флорестан је сушта супротност Еузебијусу. У критици је окарактерисан као неко ко увек жуди за новим и необичним стварима. У комаду „Флорестан”, Шуман је насликао веома страствену, динамичну особу, спремну за неочекиване преокрете. То се огледа у избору карактера *Passionato* (страствено), честим али краткотрајним променама темпа унутар комада (у 9. и 19. такту када се појављује ознака *Adagio*), убрзавањима *accelerando* (45. такт) и укрштањем мелодијских линија. Тематизам комада заснован је на трећој „Сфинги” (почетак)<sup>22</sup>, мелодији из *Лентира* опус 2 (први пут се јавља у 9. и 10. такту; други пут од 19. до 22. такта) и њиховом комбиновању (први пут у 31. такту). Флорестанова експлозивна

---

<sup>21</sup> Robert Schumann, An ‘Opus 2’, in: Fanny Raymond Ritter, *Music and Musicians, Essays and Criticisms*, London, William Reeves, 1876, 4.

<sup>22</sup> В. Роберт Шуман, *Карневал, Флорестан, Passionato*, одсек а, тематизам комада заснован је на трећој „Сфинги” (почетак) и мелодији из *Лентира* опус 2, прва појава у 9. и 10. такту, т. 1–12. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Carnaval,\\_Op.9\\_\(Schumann,\\_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Carnaval,_Op.9_(Schumann,_Robert))

природа насликана је богатством материјала, кратким цитатима (и комбиновањем) одломака из претходних дела.<sup>23</sup>

За разлику од нумере насловљене „Флорестан”, у комаду „Еузебијус” присутна је само једна музичка идеја која се варира унутар форме мале троделне песме.<sup>24</sup> У портретисању другог близанца у комаду „Еузебијус”<sup>25</sup>, поред темпа *Adagio*, који се у другом делу мења у *Piu lento molto teneramente* (спорије и веома нежно) и парног метра, све остале компоненте дочаравају његову нежну, природу склону романтизирању. Звук клавира је веома сведен, назначено је да се свира без педала, динамика је *sotto voce* и *piano*, а мелодија је у легату, док Флорестанов портрет одише пуноћом и богатством звука. Артикулација у Флорестановом портрету је веома разноврсна, употреба артикулације *sforzando* доводи до померања акцента на слаб тактов део, честе су регистарске промене у мелодији и динамичка амплитуда је веома широка. Флорестанова природа је такође романтичарска, али је он страственији и екстровертнији. То подржава и избор троделног метра и играчки карактер. Тоналитет је ге-мол, страствен, покреће буру емоција, али није патетичан. У комаду је све време присутна осцилација између ге-мола и Бе-дура, а у једном тренутку истовремено звуче оба тоналитета (такт 31. када се комбинује материјал „Сфинге” и *Лентура*). Тонални план, такође служи за подвлачење контраста између Флорестана и Еузебијуса: Еузебијусов тоналитет је Ес-дур, светлија област од Флорестановог ге-мола. Оно што је заједничко за оба портрета јесте то да се излагање музичких идеја често не завршава јасном, аутентичном каденцом. Ово је чешћа појава у Еузебијусовом портрету у којем се, на пример, музичке мисли могу завршити на првом квартсексакорду, а у Флорестановом портрету мисли се могу завршити на септакорду VII ступња. Хармонија није обликотворна, већ мелодија, а јасни сигнали почетка, као и бројне ознаке за темпо, које се не јављају у фрагментима, указују на границе унутар форме.

---

<sup>23</sup> В. Роберт Шуман, *Карневал, Флорестан*, одсек *b*, комбиновање материјала из „Сфинге” и из *Лентура* (т. 31), т. 26–37. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>24</sup> В. Роберт Шуман, *Карневал, Еузебијус, Adagio*, одсек *a*, Еузебијусова осцилујућа мелодија, т. 1–4. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>25</sup> В. Роберт Шуман, *Карневал, Еузебијус, Adagio*, почетак одсека *b*, варијација иницијалне музичке идеје на којој се заснива комад, т. 9–11. Партитура је доступна на истом линку.

### *Игре Давидових савезника опус 6*

Композиција *Игре Давидових савезника* је збирка комада која се дели на две свеске од по девет комада. Када је дело први пут објављено, 1838. године,<sup>26</sup> у нотама је писало да су (ко)аутори Флорестан и Еузебијус: „*Davidsbündlertänze für das Pianoforte, Walther von Goethe zugeeignet von Florestan und Eusebius*”. Године 1850–1851. Шуман је поново издао модификовано дело, али под називом „*Die Davidsbündler, 18 Charakterstücke*”, што значи да је изоставио своје пријатеље. Треће издање је објављено 1862. године, шест година након Шуманове смрти и представља комбинацију претходна два.<sup>27</sup> Ово је уједно и последња композиција у којој се у улози аутора Флорестан и Еузебијус експлицитно појављују. Шуманови пријатељи се неће још дуго налазити ни у улози потписника критика: Еузебијус до 1839, а Флорестан до 1842. године.<sup>28</sup>

Мото целог дела Шуман је узео из мазурке, *Soirees musicales*, опус 6 Кларе Шуман, о чему је у критици, објављеној у *Новом часопису за музику* Шуман писао. Сваки комад у збирци *Игре Давидових савезника* Шуман је потписао иницијалима „Ф”, „Е” или „Ф и Е”. У овом делу Шуман своје пријатеље не крије иза маске које су носили у *Карневалу*, већ их слушаоцу представља као активне учеснике у компоновању. Разлози за промену приступа компоновању су комплексни: Шуман је променио начин на који употребљава цитате из својих и Клариних дела, развио је хармонски, ритмички и мелодијски језик, а повремено је евоцирао музику и гласове из даљине (*aus die Ferne*).<sup>29</sup> Лаура Танбриџ (Laura Tunbridge) сматра да је јасно да се и сам Шуман почео осећати нелагодно под маском, те да је услед нових околности (дело демонстрира његову и Кларину борбу за љубав, а он се осећа сигурним у себе) дошло време да скине маске и покаже да има емоционалне снаге да ужива у својим плесовима.<sup>30</sup> Како је Шуман сазревао, тако су се развијали и његови пријатељи. Лаура Танбриџ је приметила да су њих двојица у сваком клавирском делу у којем се појављују окарактерисани на другачији начин. На пример, у *Фантастичним комадима* Еузебијус је повезиван с интимним – *innig* – а Флорестан с брзим – *rasch* – док је у *Играма Давидових савезника* Флорестан повезиван с хумором, а Еузебијус се може повезати с унутрашњим (*innig*) и једноставним (*einfach*).

<sup>26</sup> Издао га је Фризе (Friese), издавач који је објављивао Шуманов лист *Нови музички часопис*.

<sup>27</sup> Упор. Ronald Taylor, *Robert Schumann, His Life and Work*, London, Panther Books, 1985, 153.

<sup>28</sup> Исто, 153.

<sup>29</sup> Упор. Laura Tunbridge, *Piano Works II: afterimages*, in: Beate Perry (ed.), *The Cambridge Companion to Schumann*, New York, Cambridge University Press, 2007, 86.

<sup>30</sup> Исто, 86.



Из анализе појединачних комада могу се извести следећи закључци: „Еузебијусови комади” су углавном засновани на варирању једне музичке идеје и у њима се контраст остварује на тоналном плану. У његовим остварењима не цитирају се материјали из претходних дела, већ се само алудира на његове друге комаде из овог дела, као и варијанте Клариног мота који је свеприсутан. Једини изузетак је седамнаести комад у којем се појављује материјал из четвртог комада, чији је аутор Флорестан.

Комади које је Шуман приписао Флорестану, могу се такође, заснивати на једној, основној музичкој мисли, али се у њима могу појавити и материјали из ранијих дела. Као пример за то може послужити трећи комад. У њему се користи материјал из *Лептура*, *Карневала* и Кларин мота.<sup>31</sup> Џоан Кисел (Joan Chissell) наводи да се у трећем комаду цитира одломак из *Карневала*, који потиче из *Лептура* (од такта када се појављује ознака *Schneller*).<sup>32</sup> Такође, јавља се и модификован Кларин мот на почетку комада.<sup>33</sup> Џоан Кисел истиче да се у 55. такту јавља мотив из „Променаде”, двадесети комад *Карневала*, који се може уочити већ и раније, у 47. такту.<sup>34</sup> У комадима које је потписао Флорестан често је подсећање на претходне комаде, као што је случај с четвртим комадом.<sup>35</sup> Пратња мелодије у другом и трећем такту идентична је, не само фактурно и ритмички, него и по тонској висини, пратњи у коди којом се окончао претходни комад. У шестом комаду, упркос томе што је по форми велика троделна песма, контраст између делова није постигнут коришћењем различитих материјала, већ променом предзнака и модулирањем из де-мола у истоимени дур, а у делу музичког тока од такта 40 до 45, изложени тематски материјал је ритмички (синкопиран ритам) изведен из материјала на којем почива четврти комад.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, III комад (аутор Флорестан), *Mit Humor*, одсек а, елементи Клариног мота, т. 1–4. Партитура је доступна на линку:

[https://imslp.org/wiki/Davidsb%C3%BCndler%C3%A4nze%2C\\_Op.6\\_\(Schumann%2C\\_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Davidsb%C3%BCndler%C3%A4nze%2C_Op.6_(Schumann%2C_Robert))

<sup>32</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, III комад (аутор Флорестан), *Schneller*, одсек b, материјал из *Карневала* који заправо потиче из *Лептура* оп. 2, т. 9–13. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>33</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, I комад, Кларин мот т. 1–2. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>34</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, III комад (аутор Флорестан), *Schneller*, цитат из *Карневала*, комад *Променада*, т. 47–49. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>35</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, IV комад (аутор Флорестан), *Ungehduldig*, формирање пратње на основу музичког материјала из коде претходног комада, т. 1–3. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>36</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, VI комад (аутор Флорестан), *Sehr rasch und in sich hinein*, одсек d, део B, сродност материјала с IV комадом, т. 40–43. Партитура је доступна на истом линку.

Музички комади приписани Флорестану од стране Шумана, имају различите карактерне ознаке: *Mit Humor* (са хумором)<sup>37</sup>, *Ungeduldig* (нестрпљиво), *Sehr rasch und in sich hinein* (веома брзо и изнутра), *Frisch* (свеже), *Balladenmässig. Sehr rasch* (карактер баладе, веома брзо). Артикулација је веома важна компонента музичког језика, преовлађује стакато, акценти, *sforzando*, синкопе, а ритам је тај који покреће музички ток. Фактура је густа с много линија које имају свој живот и свој ток. Динамика је углавном *forte* али може да иде и до *piano*, ако Шуман жели да постигне неки ефекат. Све ове музичке компоненте имају функцију да што боље дочарају назначени карактер. Из поменитих ознака за карактер види се да је Флорестан буран, веома осећајан, темпераментан и одлучан у својој борби за љубав.

Еузебијусове музичке комаде одликује једноставна фактура, уска динамичка амплитуда, распеване мелодије и легато артикулација. Из ознака за начин свирања сазнајемо какав је његов карактер: *Innig* (интимно), *Einfach* (просто, једноставно) *Nicht schnell* (споро), *Zart und singend* (нежно и певљиво). Он је осетљив, нежан, једноставан, тих, а музичке компоненте, тематски, тонални и структурни план у потпуности прате његову сањалачку природу.

У другој свесци композиције *Игре Давидових савезника* Еузебијус постаје сигурнији у себе, што се може закључити на основу усложњавања фактуре, мелодије која је сада подржана и излаже се у октавама и динамици чија се амплитуда шири.<sup>38</sup> Дobar пример за то је једанаести комад који је по форми мала троделна песма. У репризи се фактура усложњава: број слојева се редукује на три, али се додаје један нови слој у виду шеснаестинског покрета на мелодију којим се динамизује музички ток, што се у слушању перцепира као синкопа, а пратњи се додају октаве.<sup>39</sup> У мелодијској линији преовлађује поступно кретање, а извесни степен еквиваленције се може уочити између овог и петог комада, чији је аутор такође Еузебијус.<sup>40</sup> Постоје неки елементи сличности у мелодијској линији, у избору карактера, метра (двочетвртински), начину артикулације (*legato*).

---

<sup>37</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, III комад (аутор Флорестан), *Mit Humor, Coda*, т. 78–79. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>38</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, XI комад (аутор Еузебијус), *Einfach*, одсек а, т. 1–4. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>39</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, XI комад (аутор Еузебијус), *Einfach*, одсек а, реприза, т. 12–16. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>40</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, V комад (аутор Еузебијус), *Einfach*, одсек а, део А, сродан музички материјал који ће касније бити употребљен у XI комаду, т. 1–4. Партитура је доступна на истом линку.

Друга свеска композиције *Игре Давидових савезника* започиње Флорестановим десетим комадом, који носи ознаку *Balladenmässig. Sehr rasch* (карактер баладе, веома брзо). Карактер је изразито драмски. Захваљујући избору тоналитета де-мол осећа се тежина, одлучност, храброст. Шуман се у овом комаду игра с ритмом. Иако је трочетвртински такт назначен у нотном тексту, на основу слушања, стиче се утисак да се ради о шестосминском метру.<sup>41</sup> Постоје три фактурне слике: прву слику представља мелодија одликована бројним акцентима, скоковима и широким регистром. Мелодијска линија почиње у дубоком регистру и током комада достиже врхунце који су праћени адекватном динамиком и певањем до високог регистра. Другу фактурну слику представља пратња вођена у паралелним октавама (само на неколико места то није било могуће), што додатно потврђује одлучност, и трећи, унутрашњи фактурни план чине осмине које подстичу узбурканост снажних емоција. Динамика је све време *forte*, а има и много акцената и сфорцанда (*sforzando*). Композиција је заснована на варирању једног мотива, а делови форме се формирају захваљујући тоналном плану. По форми, композиција је мала развијена песма. У одсеку *c* поред мелодије која је у највишој регистарској лаги, појављује се нова мелодија у деоници баса. Због синкопираног ритма у десној руци стиче се утисак полиритмије. Може се уочити извештан степен еквиваленције између овог и другог комада, чији је „аутор” Еузебијус. Сличност се огледа у избору материјала и његовом ритмичком третману: слушањем оба комада стиче се утисак да се ради о шестосминском а не о трочетвртинском такту.<sup>42</sup> Од овог тренутка Флорестан не цитира више само себе, већ преузима и Еузебијусова остварења.

Веома су интересантни комади чији су аутори и Флорестан и Еузебијус. Шеснаести и седамнаести комад чине диптих. Први комад у диптиху има ознаку за карактер *Mit gutem Humor* (са добрим хумором) и није формално заокружен – наиме, његова форма је замишљена као велика песма, али након трија се не понавља део *A*, већ се прелазом припрема следећи комад.<sup>43</sup> Иако су аутори и Флорестан и Еузебијус, шеснаести комад има јасна обележја Флорестана. То се огледа у густини фактуре, упливу материјала из претходних композиција, стакату, паралелним октавама и пуним

---

<sup>41</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, X комад (аутор Флорестан), *Balladenmässig. Sehr rasch*, одсек *a*, т. 1–9. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>42</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, II комад (аутор Еузебијус), *Innig*, одсек *a*, т. 1–4. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>43</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, XVI комад (аутори Флорестан и Еузебијус), *Mit gutem Humor*, одсек *a* у репризи дела *A*, т. 16–19. Партитура је доступна на истом линку.

акордима. Део *A* је у облику мале троделне песме, а у репризи одсека *a* интерполира се материјал који се појавио у осмом комаду, чији је аутор такође Флорестан.<sup>44</sup> Карактер је веома шаљив, а стакато артикулација и динамички контрасти то подржавају. Добар ефекат је постигнут када се у шеснаестом такту појави материјал из осмог комада, јер се тиме још више динамизује музички ток.<sup>45</sup> Трио дужине једне реченице, иако је у нешто споријем темпу, не доноси смирење. Право смирење настаје наступом седамнаестог комада који је уведен прелазом. Већ је у том прелазу цитиран материјал који се јавио као пратња у четвртом комаду,<sup>46</sup> чији је аутор Флорестан. У седамнаестом комаду, с ознаком *Wie aus die Ferne* (као из даљине), могу се уочити јасна Еузебијусова обележја. Фактура је поједностављена, мелодијска линија је јасно издвојена од пратње, лукови указују на легато, динамика је *piano*, а у пратњи је све време присутна ритмичка пулсација из четвртог комада. У одсецима *b* и *c* може се видети Флорестанов печат, нарочито у згушњавању акордске структуре, акцентима и сфорцанда. Следи потпуно поновно излагање другог комада, све са знаковима за репетицију, чији је аутор Еузебијус. Након ње излаже се кода обележена Флорестановом плаховитошћу, бурним емоцијама, а крај завршава у *piano* динамици разлагањем арпеђа, што је типично за Еузебијуса.

Основни тоналитет циклуса је Ге-дур, али дело није тонално обједињено. Последњи комади у обе свеске су у Це-дуру. Шуман је Це-дур сачувао посебно за девети и осамнаести комад, јер у њима Флорестан и Еузебијус отворено изражавају Клари своје страхове и наде. Да би што боље дочарао ситуације и атмосферу, Шуман је на овим местима написао читаве реченице: у деветом комаду „Овде Флорестан остаје нем, али његове усне су дрхтале од емоција” и у осамнаестом комаду „Еузебијус је имао мисао која се наставља: у исто време у његовим очима се видела срећа”.<sup>47</sup> У деветом комаду Флорестаново дрхтање је приказано пунктираном верзијом нота испрекидан ехима његове херојске теме. У осамнаестом комаду Кларина тема силазних секунди, трансформисана у једноставни пригушени валцер, сједињена је с изненадном Еузебијусовом радошћу пре него што сат откуца поноћ и све визије нестану у тами

---

<sup>44</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, VIII комад (аутор Флорестан), *Frisch*, одсек *a*, т. 1–2. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>45</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, XVI комад (аутори Флорестан и Еузебијус), *Mit gutem Humor*, одсек *a* у репризи дела *A*, т. 16–19. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>46</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, XVI комад (аутори Флорестан и Еузебијус), *Etwas langsamer*, прелаз у трију у којем се цитира материјал из IV комада, т. 35–41. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>47</sup> В. Роберт Шуман, *Игре Давидових савезника*, XVI комад (аутори Флорестан и Еузебијус), *Etwas langsamer*, 87. Партитура је доступна на истом линку.

ноћи.<sup>48</sup> Све је већ речено и битка је добијена, те више нема шта да се каже. Осамнаести комад не представља ни тонално заокружење, нити финалну победоносну завршницу. Он представља нестајање, а то су типични крајеви за Шумана. Овакав начин завршетка већ је искористио у опусу 2 *Лентури*. Тоналитет Це-дур, Шуман је наменио за крај, јер се осећао моћно и снажно у својој борби, а Це-дур је стабилан тоналитет. Циклус је тонално отворен, јер то начело Шуману није било примарно у овом делу. Њему је било веома важно да извоје своју борбу, а не да се придржава класичарског правила о тоналној јединствености циклуса. Оно што је он имао да каже, не би било изражено музичким средствима у толикој мери да се придржавао тог начела. Ово није пракса коју је он доследно спроводио у својим делима. Шуман је само слушао своје срце и своје емоције док је компоновао, те није могао да се држи правила, јер у љубави не постоје норме и калупи које треба следити.

### Соната у фис-молу опус 11

Соната опус 11 настала је у периоду између 1833. и 1835. године и посвећена је „Клари од Флорестана и Еузебијуса”.<sup>49</sup> Ова соната је сродна *Играма Давидових савезника* због тога што је Шуман као ауторе навео и Флорестана и Еузебијуса. У сонати, за разлику од *Игри Давидових савезника* није тачно назначено које је делове „компоновао” Еузебијус, а које Флорестан.

Концепција ове сонате другачија је од класичне сонате и многи музиколози, истиче Џоан Кисел сматрају да је Шуман имао проблема с великим формама као што је соната. Проблеми су проистицали из немогућности да велику форму као што је сонатни циклус на макроплану и сонатни облик на микроплану обједини идејама. Иако су недостаци сонате у фис-молу опус 11 многобројни, према мишљењу неких теоретичара и музиколога, она је изванредно дело. Њене димензије су огромне и веома је извођачки захтевна. Четвороставачност, сонатни облик на месту првог става, лагани други став, скерцозни

---

<sup>48</sup> Упор. Joan Chissell, *Schumann Piano Music*, London, British Broadcasting Corporation, 1972, 42.

<sup>49</sup> Шуман је почео да се удвара Клари 1835. године и то је трајало све до 1840. године. Њиховој љубави веома се противио Вик, Кларин отац који им је бранио да се виђају. Вик се много трудио да их растави шаљући Клару на турнеје те је она често била одсутна, бранио им је да се дописују и да се виђају. Соната у фис-молу опус 11 је била веома значајна за млади пар, јер је 1837. године када нису могли да остваре контакт, Клара на концерту којем је присуствовао и Шуман извела баш ову сонату. То је био начин комуникације, и њено изражавање љубави према Шуману која се није ни смањивала нити престајала. Током година удварања Шуман је често сумњао да су се Кларина осећања променила јер је ретко добијао одговоре од Кларе. Она често није ни могла да му одговори због тога што је Вик диктирао њена писма и одређивао шта сме, а шта не сме да напише. Касније су њих двоје у својим разговорима и заједничким дневницима које су водили, ову сонату називали једноставно *Соната*.

трећи и брзи финале у основном тоналитету су нормe класичне сонате које је Шуман поштовао, али сваки појединачни став је другачије осмислио. Идеал класичара је да соната треба да буде прожета једном просветитељском идејом, а за романтичаре није. Шуман компонује ставове појединачно, користећи цитате или чак целокупне мелодије из неких својих претходних и одбачених композиција или скица.<sup>50</sup> Поимање сонате се променило, али то не значи да се Шуман није трудио да своје дело обједини и заокружи. Један од начина на који је покушао то да оствари је повезивањем првог и другог става.<sup>51</sup> Други став има назив Арија<sup>52</sup> и сродан је тематски соло песми *Ann Anna*, коју је Шуман компоновао 1828. године. С обзиром да увод проистиче из другог става, који одише Еузебијусовим присуством, може се сматрати да је и увод у потпуности Еузебијусов. Фактура увода је једноставна, прегледна, али како увод одмиче тако се и фактура компликује, усложњава. Он одише узбурканости, узнемирености што је постигнуто триолским пулсом у пратњи и мелодијом која у себи садржи синкопе. Те синкопе и шездесетчетвртина се при слушању перцепирају као уздах, као да је у последњем тренутку решио да отпева следећи тон. Узбурканости доприноси и динамика, њени нагли контрасти и убрзавање на крају увода. По форми увод је песма прелазног типа. Заснован је на два тематска материјала. У првом делу, у мелодији преовлађују скокови који су повезани пунктираном шездесетчетвртином која представља антиципацију или пролазницу. Мелодија је у форте динамици. Одсек *b* доноси мелодију у динамици *sotto voce*. Она је веома нежна, преовлађује поступно кретање, а појавиће се и у другом ставу.

За цео први став је карактеристично мењање темпа. Промене темпа се могу разумети као одраз Флорестанове бурне природе која нам наговештава да је дошло до неке промене у музици и скреће пажњу на то. Оне су присутне и у развојном делу и имају функцију да интензивирају страст и буру емоција коју Шуман осећа према Клари. Поред ознака за темпо јављају се и карактерне ознаке као што су *passionato* на почетку  $A_2$  дела прве теме.<sup>53</sup> Из свега овога може се закључити да нормe које су успоставили бечки класичари за сонатни облик, Шуман не може да примени у потпуности или доследно, јер оно што Шумана

---

<sup>50</sup> Шуман је користио *Фандаго* за прву тему првог става.

<sup>51</sup> В. Роберт Шуман, Соната оп. 11 у фис-молу, I став, увод, *Un poco Adagio*, одсек *b*, ауторство се може приписати Еузебијусу, т. 18–25. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_No.1%2C\\_Op.11\\_\(Schumann%2C\\_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1%2C_Op.11_(Schumann%2C_Robert))

<sup>52</sup> В. Роберт Шуман, Соната оп. 11 у фис-молу, II став, *Aria*, одсек *a*, ауторство се може приписати Еузебијусу, т. 1–5. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>53</sup> У свом раду користила сам анализу из Пал Рихтеровог (Pál Richter) чланка. Упор. Pál Richter, The Schumannian déjà vu: Special Strategies in Schumann's Construction of Large-Scale Forms and Cycles, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2003, 312.

инспирише је љубав. Осим увода, цео став се може приписати Флорестану. Снажне емоције се не могу тонално заокружити, а ни структурно свести на реченице чија је формула „правилне” структуре.<sup>54</sup> Прва тема мора да буде тонално необједињена, мора да има развојни карактер, моторичност и покрет, сложеност фактуре, више мелодијских линија у  $A_2$  које све певају, имају свој живот, своје акценте а заједно чине мрежу звукова. Идеја класичне сонате је да се постигне склад, а Шуманова идеја је да звуком искаже своје емоције према жени коју воли. Оне су веома снажне, интезивне и нежне.

Прва тема је комплекс. Мелодијска линија  $A_1$  се све време провлачи кроз гласове, али тему не чини само једна мелодијска линија, већ и акорди који се образују.<sup>55</sup> Пуноћа звука, перкусивност и нагле динамичке промене су оно што представља тему. Перкусивни мото је скоро сигурно произишао из једне од Клариних идеја: из *Четири карактеристична комада из Фантастичне сцене* број 4,<sup>56</sup> наводи Џон Даверио.  $A_2$  фактурно садржи три слоја.<sup>57</sup> Звук прве теме је снажан, страствен (појављује се ознака *passionato*) и осликава Флорестанову мужевност, снагу и динамичност. У мосту се ради с материјалом из  $A_1$ , а друга тема је, у односу на пропорције прве, доста краћа. Може се рећи да у њој постоји нешто еузебијевско, јер доноси смирење. Идеја овог сонатног облика није контрастирање две теме, већ експонување и рад с материјалом прве теме. У развојном делу се уопште неће обрађивати материјал друге теме.

Трећи став одише хумором. Музика је врцава и играчка, као да је све време у питању нека шала. Овај став представља дело Еузебијуса. То се може закључити на основу фактуре која је слојевита, али много једноставнија него фактура првог и четвртог става. Слободна каденца која се јавља након интерполираног клавирског комада може се довести у везу с првом критиком у којој Еузебијус седи за клавиром и прелудира. Оно што је романтичарско у овом ставу, је интерполирање клавирског комада на месту другог трија и један такт који се налази између овог комада и последњег наступа дела А.<sup>58</sup> Тај такт наликује слободној каденци, носи ознаке *ad libitum scherzando*, промене темпа *lento presto*,

---

<sup>54</sup> Такозвана формула реченица правилних квадратних структура која гласи  $n+n+2n$ .

<sup>55</sup> В. Роберт Шуман, Соната оп. 11 у фис-молу, I став, *Allegro vivace*, експозиција, развојност  $A_1$  прве теме, т. 53–69. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>56</sup> Упор. John Daverio, Piano Works I: a World of Images, in: Beate Parry (Ed.), *The Cambridge Companion to Schumann*, New York, Cambridge University Press, 2007, 82.

<sup>57</sup> В. Роберт Шуман, Соната оп. 11 у фис-молу, I став, *Allegro vivace*, експозиција, појава  $A_2$  прве теме, т. 102–113. Партитура је доступна на истом линку.

<sup>58</sup> В. Роберт Шуман, Соната оп. 11 у фис-молу, III став, *Scherzo e intermezzo*, слободна каденца након клавирског комада на месту другог трија, т. 167–169. Партитура је доступна на истом линку.

короне, арпеђа, ознаке за начин свирања *marcato, quasi Oboe*, а динамика и артикулација су контрастне.

Четврти став је веома опсежан и формално веома екстензиван. У њему се интерполирају две форме: рондо и сонатни облик чији је развојни део поново изложен након репризе с кодом. Овакво креативно решење форме може се довести у везу с радозналом Флорестановом природом која је, као што је још у првој критици назначено, увек жељна новог и заинтересована за необично. Типична флорестановска обележја која су садржана у ставу су: густа фактура, мелодија која се образује захваљујући акордима, нагла промена фактуре, мењање предзнака, динамика чија је амплитуда велика, ознаке за темпо и начин свирања. Динамиком и акордима се постиже пуноћа звука. Чести су контрасти, мења се начин излагања и присутно је богатство тематских материјала што је типично за Флорестанова дела. Материјали се спроводе варијационо. Динамика, акценти и ознаке као што су *con fuoco* (ватрено) и *sempre accelerando* (увек убрзати) и друге, доприносе динамизацији музичког тока.

У овој сонати, Шуман на нов начин третира клавир. Из става у став, клавир доживљава трансформацију: некада је коришћен као цео симфонијски оркестар, а некада као људски глас који пева. У првом ставу третиран је као перкусиони инструмент, у другом као људски глас. У трећем ставу појављује се након клавирског комада, то јест другог трија каденца од једног такта, врло слободног метра с разним ознакама између којих се налази и *quasi Oboe*. У четвртном ставу клавир је третиран као оркестар с разним променама. Појављују се ознаке за начин свирања као што су *marcato, delicato, espressivo, marcatisimo, quasi improvisato, dolce, brillante e veloce, accelerando, ad libitum, teneramente, un poco piu lento, Presto, quasi pizz. Con passione, smorzando, stringendo molto*. Ове ознаке могу послужити и као симболи за препознавање Флорестанове и Еузебијусове природе којима ово дело одише. Први и четврти став носе Флорестанов печат, а то се огледа у сложености и густини фактуре, артикулацији, контрастној динамици, моторичном ритму и свим ознакама за начин свирања који представљају Флорестанов буран, енергичан и страствен карактер. Еузебијус је нежан, деликатан и једноставан. Његово присуство је уочљиво у уводу првог става, другом и трећем ставу. У другом ставу се појављује ознака *senza passione, ma espressivo* (без страсти, али изражајно) коју је Франц Лист (Liszt Ferenc, 1811–1886) веома ценио.<sup>59</sup> Сложена фактура је типична за Шуманов стил, али у

---

<sup>59</sup> Упор. Joan Chissell, *Schumann Piano Music*, нав. дело, 28.



унутрашњим ставовима, фактура иако сложена, једноставнија је у односу на први и четврти став.

## Закључак

На основу анализираних дела, може се приметити да Шуман увек слушаоцу прво представља Еузебијуса, а потом Флорестана. У *Карневалу* његов портрет је био први насликан музичким средствима. У *Играма Давидових савезника*, након излагања првог заједничког комада уследио је Еузебијусов комад, а Соната у фис-молу започиње уводом у којем се могу уочити обележја Еузебијусове нежне природе. Овакав редослед појављивања имагинарних пријатеља се може довести у везу с првом критиком, у којој су се дружбеници појавили овим редом. Разлог за ову Шуманову доследност може бити тај, да комади или делови композиције који одишу Еузебијусовом нежношћу и интимношћу, припремају наступ страственог и експлозивног Флорестана, као и то да се овим редоследом на најбољи могући начин истичу њихове потпуно опречне природе. У *Карневалу* и *Играма Давидових савезника* јасно се може уочити да одређене музичке компоненте, као и тематски, тонални и структурни план одређују ко је аутор. У Сонати у фис-молу, не може се рећи да су *piano* динамика или легато артикулација одлучујући фактори за одређивање да ли се неки део композиције може приписати Еузебијусу као (ко)аутору. Може се закључити следеће: не постоји увек велика разлика у употреби музичких компоненти и планова, али је разлика у томе на који начин су они употребљени. Свако дело се мора индивидуално анализирати да би се утврдило у којој музици је присутан Флорестан, а у којој Еузебијус као (ко)аутор, и које су карактеристике пријатеља у том делу. Неке разлике ипак постоје. Комади или делови композиција који портретишу Еузебијуса, или чији је он аутор, обично су у спором, лаганијем темпу и носе карактерне ознаке попут *senza passione, ma espressivo, Einfach* и слично. Дела у којима се може осетити Флорестанова бурна природа су у брзим темпима, носе карактерне ознаке попут *Passionato, Sehr rasch* и тако даље, а одликује их играчки ритам без изузетка. Певљиве мелодије у којима најчешће преовлађује поступно кретање и једна музичка идеја која се варира су Еузебијусове. У Флорестановим делима чести су цитати из других композиција или самог дела, нагли обрти, промене и веома густа фактура с много слојева од којих сваки слој има свој живот и пулс. Флорестан и Еузебијус, Шуманови имагинарни пријатељи, омогућили су Шуману да развије свој унутрашњи свет и да га пренесе на музику. Слушањем дела која имају неке од карактеристика близанаца, слушалац заиста

стиче утисак да је у неком другом, имагинарном свету у којем све врви од хумора, једноставности, интензивних емоција и лепоте.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Chissell, Joan, *Schumann Piano Music*, London, British Broadcasting Corporation, 1972.
- Chissell, Joan, *Schumann*, London, J. M. Dent & Sons, 1977.
- Daverio, John, Piano works I: a World of Images, in: Beate Perry (ed.), *The Cambridge Companion to Schumann*, New York, Cambridge University Press, 2007, 65–85.
- Ostwald, Peter F, Florestan, Eusebius, Clara, and Schumann's Right Hand, *19th-Century Music*, 1980, 4/1, 17–31.
- Ostwald, Peter F, *Schumann, The Inner Voices of a Musical Genius*, Boston, Northeastern University Press, 1985.
- Jacobs, Robert L, Schumann and Jean Paul, *Music & Letters*, 1949, 30/3, 250–258.
- Perry, Beate, Schumann's lives, and afterlives: an introduction, in: Beate Perry (Ed.), *The Cambridge Companion to Schumann*, New York, Cambridge University Press, 2007, 3–37.
- Plantinga, Leon, Schumann and His German Contemporaries, *Romantic Music, A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, London, Yale University, W. W. Norton & Company, 1984, 220–258.
- Richter, Pál, The Schumannian déjà vu: Special Strategies in Schumann's Construction of Large-Scale Forms and Cycles, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 305–320, 2003.
- Sams, Eric, Why Florestan and Eusebius?, *The Musical Times*, 1967, 108/1488, 131–134.
- Schumann, Robert, *Carnaval*, op.9 (Für Pianoforte zu zwei Händen), in: Clara Schumann (Ed.), *Robert Schumann: Carnaval. Scènes migronnes sur quatre notes, Opus 9*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879.  
[https://imslp.org/wiki/Carnaval%2C\\_Op.9\\_\(Schumann%2C\\_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Carnaval%2C_Op.9_(Schumann%2C_Robert)), приступљено 25.03.2013. године.
- Schumann, Robert, *Davidsbündlertänze*, op. 6 (für Klavier), in: Clara Schumann (Ed.), *Robert Schumanns Werke. Serie VII*, Leipzig Breitkopf & Härtel, 1887.  
[https://imslp.org/wiki/Davidsb%3BCndlert%3CA4nze%2C\\_Op.6\\_\(Schumann%2C\\_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Davidsb%3BCndlert%3CA4nze%2C_Op.6_(Schumann%2C_Robert)), приступљено 28.03.2013. године.

- Schumann, Robert, An ‘Opus 2’ in: Fanny Raymond Ritter, *Music and Musicians, Essays and Criticisms*, London, William Reeves, 1876, 4.
- Schumann, Robert, Sonata op. 11 fis-mol für Klavier, in: Adolf Ruthardt, Robert Schumann; *Klavirwerke Band V*, Leipzig: C. F. Peters, 3–45.  
[https://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_No.1%2C\\_Op.11\\_\(Schumann%2C\\_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1%2C_Op.11_(Schumann%2C_Robert)),  
приступљено 31.03.2013. године.
- Tadday, Ulrich, Life and Literature, Poetry and Philosophy: Robert Schumann’s Aesthetics of music, in: Beate Perry (Ed.), *The Cambridge Companion to Schumann*, New York, Cambridge University Press, 2007, 38–47.
- Taruskin, Richard, Critisc, Schumann and Berlioz, in: *The Oxford History of Western Music. The Nineteenth Century*, 3, New York, Oxford University Press, 2005, 289–342.
- Taylor, Ronald, *Robert Schumann, His Life and Work*, London, Panther Books, 1985.
- Tunbridge, Laura, Piano Works II: Afterimages, in: Beate Perry (Ed.), *The Cambridge Companion to Schumann*, New York, Cambridge University Press, 2007, 86–101.
- Whittall, Arnold, ‘A Gracious, Well-Bred Air’: Romanticism in Germany Before Wagner, in: *Romantic Music, A Concise History from Schubert to Sibelius*, London, Thames and Hudson limited, 1987, 31–44.

*Milica Petrović*

## FLORESTAN AND EUSEBIUS, THE IMAGINARY FRIENDS OF ROBERT SCHUMANN, AS ACTERS AND COAUTHORS OF HIS WORKS

**ABSTRACT:** Imaginary pair Florestan and Eusebius, the fantasy people of Robert Schumann are inevitable for everyone who studies Schumann’s musical critique, publishing, pianistic performance and composition, and they are also interesting for researchers from other disciplines such as psychology. About their influence and importance for Schumann, many articles, studies and book chapters have been written. In this study, the possible sources of inspiration for the imaginary friends, the qualities of both Florestan and Eusebius, as well as their chronological appearances in musical critique and compositions, have been analyzed from the musicological perspective. Analytical insights into the chosen compositions for the piano such as: *Carnaval* opus 9, *Dances of the League of David* opus 6, Sonata opus 11 in f sharp minor for the piano provide the features which are specific for each of them, as well as how they can be identified in musical stream when one of them or both has been actors or (co)authors of the work, especially in the (parts of) compositions in which that is not explicitly marked in the scores.

**KEYWORDS:** Robert Schumann, Florestan and Eusebius, imaginary friends, artistic inspiration, music for piano.

## СВЕТ ДЕТИЊСТВА КАО ИЗАЗОВ СЕЋАЊУ – ДЕТЕ И ЧАРОЛИЈЕ МОРИСА РАВЕЛА<sup>1</sup>

АПСТРАКТ: Једночина лирска фантазија *Дете и чаролије* Мориса Равела несвакидашња је бајка о детету савременог доба, смештена у XX век. Интересовање за тематику која се тиче деце и детињства у уметности достиже свој врхунац управо у међуратном периоду, када долази и до трансформације фигуре детета у историји музике. Равел и либретисткиња Сидони-Габријел Колет, креирајући дете савременог доба понудили су његов сложен психолошки профил, а иако је либрето настао пре него што су се на француском тржишту појавила штампана Фројдова и Јунгова дела, концепција и третман теме опере јасно осликавају филозофски и психоаналитички дух времена. Равел и музички поставља *Дете* у савремено доба, користећи се мноштвом различитих музичких идиома и стилова у својој опери. Циљ овог семинарског рада је сагледавање значења термина „дете” и „чаролија” у контексту Равелове поетике, праћење Равелове креативне нити кроз процес настанка опере, као и приказивање различитих тумачења дела *Дете и чаролије*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Морис Равел, *Дете и Чаролије*, лирска фантазија, пројекција „модерног” детета, фантазија, цез и регтајм, пентатоника.

### Прича о једном несташном дечаку

Једночина лирска фантазија *Дете и чаролије* (*L'enfant et les sortilèges*, 1925) базира се на причи о несташном детету које ће на несвакидашњи начин добити прекор и поуку. По самом подизању завесе, мајка критикује дете због неурађеног домаћег задатка и оставља га самог, након чега дете добија напад беса и почиње да уништава предмете по соби. У следећем моменту, намештај, па чак и домаћи задатак, оживљавају и почињу да причају. Соба се потом претвара у врт препун биљака и животиња које је дете раније такође мучило и сви се окрећу против њега. Дете безуспешно покушава да се спријатељи са осталим бићима; одбијају га због повреда које им је нанео док још нису могли да говоре. Усамљено, дете почиње да дозива мајку, међутим, прекида га напад животиња, најпре на дете, а потом оне настављају чарку међу собом. У тој гужви, веверица бива повређена. Дете је помогло животињама да је превију, те, преморено, пада у сан. Животиње су се потом ражалостиле над дететом и одлучиле да га врате кући, успут певајући песму њему у част. Коначно, дете се пробудило и у последњем такту поздрављајући мајку отпевало „Мама” („Mamas”).

---

Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 3, рађен под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2012/2013. године.

Овакав либрето био је нешто потпуно несвакидашње и ново у послератној Француској, заправо, интересовање за тематику која се тиче деце и детињства у уметности уопште достиже свој врхунац управо у том периоду.<sup>2</sup> Ако се притом обрати пажња и на музичке правце који у том периоду коегзистирају на европској музичкој сцени, посебно су интересантне нијансе и „комбинације” стилова и музичких образаца које композитор Морис Равел (Maurice Ravel, 1875–1937) користи при дочаравању елемената фантастичне и фантазијске природе.

Циљ овог семинарског рада је сагледавање значења термина „дете” и „чаролија” за Равела, праћење Равелове креативне нити кроз процес настанка опере, као и приказивање различитих тумачења дела *Дете и чаролије*.

### **Дете и детињство очима одраслог човека**

Период детињства поставља пред одрасле људе изазован задатак оживљавања, конструкције и сећања, готово увек са дозом идеализовања и богатијим емоцијама. Појмови „дете” и „детињство” битно се разликују. Дете, као биће, не може свесно да контекстуализује, истражује или дефинише детињство, оно не зна за детињство, јер, детињство је филозофски и есенцијални ентитет одраслог човека, створено опсервацијом и сећањем<sup>3</sup> Дела Мориса Равела директно повезана са концептима детета и детињства, производ су његових сећања и доживљаја, сусрета са децом у зрелијем периоду живота, као и одређених музичких традиција и идиома.<sup>4</sup>

Равелова опчињеност детињством може се на неки начин објаснити и његовим сопственим одрастањем. Иако је његов отац радио у Шпанији, а мајка се углавном бринула о њему и његовом млађем брату Едуарду, оба родитеља била су подједнако укључена у васпитавање деце. Блискост међу члановима породице евидентна је у податку да су оба дечака живела са родитељима до њихове смрти. Едуард се оженио доста касно, Морис никада, а ниједан од њих није имао деце. Емили Елисон Килпатрик (Emily Alison

---

<sup>2</sup> Emily Alison Kilpatrick, *The Language of Enchantment: Childhood and Fairytale in the Music of Maurice Ravel*, Adelaide, Elder Conservatorium of Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, The University of Adelaide, 2008, doktorska disertacija, 46.

<sup>3</sup> Исто, 24.

<sup>4</sup> Исто, 23.

Kilpatrick) напомиње да је Равелов поглед на детињство био делом дефинисан његовим статусом заштићеног и вољеног детета, какво је био до смрти својих родитеља.

Утицаји на Равелово интересовање за теме инспирисане децом и детињством проналазе се и у музичким узорима, поготову немачким и руским. Емил Виљермоз (Émile Vuillermoz), Равелов дугогодишњи пријатељ<sup>5</sup> и уметнички критичар, сматрао је да традиција музичког осликавања детињства у европској уметничкој музици отпочиње са клавирским циклусом *Дечије сцене* (*Kinderszenen*) Роберта Шумана (Robert Schumann) из 1838. године. Тридесет година касније, Модест Мусоргски (Модест Петрович Мусоргский) започиње рад на свом циклусу песама *Дечија соба* (*Детская*), а завршава га 1872. године. Кроз песме овог циклуса Мусоргски, чини се, „даје” глас детету, водећи га из песме у песму кроз различита расположења и емоције.<sup>6</sup> Шуманов концепт „музике као говора” или „говора као музике” и његови музичко-приповедачки одједи у циклусу *Дечија соба* директно ће утицати на Равелово обликовање представе детињства у његовим делима, а као инспирација у општем смислу Равелу ће послужити смеле хармонске боје, метричка слобода и јасне контуре; једном речју, оригиналност поменутог циклуса Модеста Мусоргског.<sup>7</sup>

### Пројекција „модерног” детета

Равел и Сидони-Габријел Колет (Sidonie-Garbielle Colette), либретисткиња дела, имали су на уму причу која ће очарати и анимирати најмлађе, но, без сумње, креирајући дете савременог доба, они су понудили његов сложен психолошки профил и у своју лирску фантазију уткали и садржај који носи одређена значења и поруке и за одрасле. Млади јунак опере је Дете, а радња дела се збива у „савременој” дечијој соби. Ипак, Дете никако није апстрактна или идеализована фигура – оно је конкретна особа, енергична и бучна, са сопственим гласом, разумом и вољом. Дете је у овом случају по први пут у фокусу опере

---

<sup>5</sup> Равел и Виљермоз су заједно похађали часове композиције код Форера (Gabriel Fauré), а потом остали пријатељи. Виљермоз је радио и као музички критичар, организатор концерата, а након Равелове смрти, заједно са још неколико блиских композиторових пријатеља, објавио је омаж Равелу под називом „Познаници о Морису Равелу” (*Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, 1939). В. Maurice Ravel, *The World Famous French Composer*. <http://www.maurice-ravel.net/vuillerm.htm>, приступљено 5.05.2014

<sup>6</sup> Emily Kilpatrick, *The Language of Enchantment...*, нав. дело, 30.

<sup>7</sup> Исто, 34.

као главни јунак, господар свог света унутар кога се развија и у који нико од одраслих не може да продре.<sup>8</sup> Ипак, као важна се издваја чињеница да Дете током дела сазрева и одраста.

Колет је уз либрето приложила и детаљан опис замишљене сценографије и ликова, у коме је подразумевала време и место радње, па чак и социјалну класу породице. Радња се одвија у старој, или пак старомодној кући, те је у првом делу опере соба опремљена тапацираном фотељом у стилу Луја XV, *Comtoise* сатом, *Wedgewood* чајником и кинеском шољицом – сви ови реквизити добиће потпуно нови облик када наступи чаролија. Окружење одаје слику добро ситуиране породице у којој Дете може да има све што пожели.<sup>9</sup> Али, као што Бодлер (Charles Pierre Baudelaire) истиче у свом есеју *Морал играчака* (*Morale du joujou*, 1853), деца, осим материјалних жеља, имају и снажну жељу да допру до саме душе играчака које их окружују, „da vide šta ima unutra, neki pošto ih upotrebljavaju neko vreme, neki odmah”.<sup>10</sup> Таква жеља за спознајом може се сматрати једним од покретача радње у Равеловом делу.

При томе, Равел и музички поставља Дете у савремено доба, користећи се мноштвом различитих музичких идиома и стилова у својој опери. У једном интервјуу композитор изјављује је: „Дете и чаролије је врло углађена мешавина свих стилова из свих епоха, од Баха па све до... Равела!”<sup>11</sup>

## Равел и Чаролија

Како Јанкелевич (Vladimir Jankélévitch) сматра, за Равела музика никада није била на истом значењском нивоу као и обичан живот, она је отварала прозор у другу, магичну природу, у круг имагинарног света уметности.<sup>12</sup> Већ од његове прве појаве на музичкој

---

<sup>8</sup> Деца се у романтичарским и позноромантичарским операма појављују као симболи невиности, чистоте, жртве, носталгије, истине и беспомоћности, па и као неми ликови. Но, пре Детета које су створили Равел и Колет, издвајају се два карактеристична дечија лика. У операма *Борис Годунов* (*Борис Годунов*, 1872) Модеста Мусоргског и *Пелеас и Мелисанда* (*Pelléas et Mélisande*, 1898) Клода Дебисија (Claude Debussy) Код Мусоргског реч је о младом принцу Фјодору (*Фёдор*), детету које је окружено светом одраслих и дешавањима које не може у потпуности да разуме. Дебиси ствара младог Иниолда (Yniold), дете које је запитано, знатижељно и покушава да разуме понашање и поступке одраслих особа. Нав. према: исто, 167.

<sup>9</sup> Исто, 170.

<sup>10</sup> Šarl Bodler, *Romantična umetnost* (прев. Aleksandar Ђ. Arsenijević), Beograd, Prosveta, 1954.

<sup>11</sup> Arbie Orenstein (Ed.), *A Ravel reader*, New York, Columbia University Press, 1990, 436.

<sup>12</sup> Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Westport, Grove Press, 1959, 72.

сцени Париза у својству диригента 1899. године, може се пратити линија дела инспирисаних темом бајки и зачараности. Равел је тада са оркестром Société Nationale de Musique извео своје прво оркестарско дело, свиту *Шехерезада* (*Shéhérazade*, 1898), инспирисану јунакињом из *1001 ноћи*. Иако дело није добило добре критике и за његовог живота више није извођено, оно нам је са ове тачке гледишта битно ради маркирања полазне тачке у Равеловом композиторском раду које је подстакнуто моћи причања бајки. Нити фантазије и бајковитог, Равел ће плести од својих најранијих песама и *Шехерезаде*, па све до ненаписане опере *Моргијана* (*Morgiane*), за коју је идеју пронашао у причи о Алибаби и 40 разбојника, такође из *1001 ноћи*.

Међу речима којима су критичари и теоретичари описивали Равелову музику често се наилази на термине попут чаролије, зачараности, магије, а сам композитор неретко је називан чаробњаком и мађионичарем. Управо је стање зачараности, тај мост између стварног света и фантазије, оно што је Равела највише и интригирало. Емили Елисон Килпатрик детаљно се у својој докторској дисертацији бавила питањем и историјатом бајки и народних прича, као и настанком опере бајке у Француској у XVIII веку. Килпатрик указује на могућност да се *Дете и чаролије* посматра као наследник традиције опере бајке, својеврсна опера-балет са бајковитом причом.<sup>13</sup>

Бајку од митова, легенди и басни разликује специфично присуство магије. Магија обликује наратив и контролише судбине ликова, долази до суочавања и борбе главних ликова са проблемом и крај би требало да буде срећан. Супротстављају се живот и смрт, добро и зло; приче обилују искушењима и интригама, слабошћу и очајањем, да би, на крају, уз храброст, неретко и помоћ натприродних бића, дошло до победе добра. Поред свих ових одлика, Равелу је посебно значајан био поларитет између добрих и лоших ликова, као и исправних и погрешних поступака и делања.<sup>14</sup> Свака бајка нуди фантастични свет у коме чуда могу да се десе и, уколико је то потребно, могућност да пренесе неку моралну поруку, или пак, да да наду и утеху.

Поред литерарних бајки, на Равела су својом безвременошћу, егзотиком и стилизованом фантастиком утицале и галантне свечаности (*fêtes galantes*).<sup>15</sup> Владимир

---

<sup>13</sup> Emily Alison Kilpatrick, *The Language of Enchantment...*, нав. дело, 82.

<sup>14</sup> Исто, 71.

<sup>15</sup> Исто, 76.



Јанкелевич описује Равелов музички свет као галантну свечаност, на којој се не можете појавити у свакодневној одећи; потребно је обући нешто најбоље што имате и са собом понети најбоље манире, у складу са преласком прага Другог (зачараног) Света.<sup>16</sup> Није тешко, стога, увидети сличност између Равеловог музичког света и галантних свечаности, које су рефлектовале традицију успостављену крајем XVII века, а која је подразумевала забаве у костимима и под маскама, организоване од стране богате аристократије и самог двора.<sup>17</sup> Представе галантних свечаности су биле у тесној вези са музиком и театралношћу.<sup>18</sup> Нешто више од века након Ватоове смрти и прве ликовне представе, интересовање за галантне свечаности оживљава у парнасовској школи француске поезије, па и у поезији каснијег симболисте Пола Верлена (Paul Verlaine), чије су стихове из збирке *Галантне свечаности (Fêtes galantes, 1869)* омузикали Дебиси, Форте, па и сам Равел.<sup>19</sup>

### *Дете и Чаролије*

Узевши у обзир да су успешне сарадње између признатих композитора и писаца биле зачуђујуће ретке, опера *Дете и чаролије* стога представља готово јединствен пример заједничког рада у то доба једног од најпризнатијег композитора у Француској и Сидони-Габријел Колет, уважене представнице француског литерарног миљеа прве половине XX века. Штавише, њихова сарадња није подразумевала заједничку адаптацију већ постојећег дела, него настанак опере-балета са либретом написаним за ту прилику. Ипак, сарадња између двоје уметника није текла у складу са очекивањима Сидони Колет, која је рад на овом делу замислила потпуно другачије од Равела. Наиме, иако су се познавали више од двадесет година, сретали се редовно у позориштима, салонима и на концертима, ово двоје уметника остали су зачуђујуће удаљени током рада на опери *Дете и чаролије*.<sup>20</sup> Колет је

---

<sup>16</sup> Vladimir Jankélévitch, нав. дело, 72.

<sup>17</sup> Термин *fêtes galantes* је у историји уметности први пут употребљен ради категорисања новог правца у периоду рококоа. Наиме, Француска академија је 1717. године примила Жан-Антоана Ватоа (Jean-Antoine Watteau) у своје редове захваљујући слици *Ходочашће на Китепу (L'embarquement pour Cythère, 1717)* која је, иако насловом наговештава традиционалну тему, прво уметничко дело сврстано у нову категорију. Упор. Horst Voldemar Janson, *Istorija umetnosti* (prev. Olga Škarić i Sena Kulenović), Beograd, Mono i Manjana, 2008, 759.

<sup>18</sup> Поред музичара, Вато је често сликао и ликове и сцене из *commedie dell'arte*.

<sup>19</sup> Emily Alison Kilpatrick, нав. дело, 79.

<sup>20</sup> Emily Alison Kilpatrick, *Enchantments and illusions: recasting the creation of L'Enfant et les Sortilèges*, in: Debora Mawer (Ed.), *Ravel studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 37.

једном приликом изјавила: „Он се изгледа бринуо једино због дуета мачака и мјаукања и сасвим озбиљно ме је питао да ли налазим да је непримерено да замени *toiiao* и *toiain*, или обрнуто.”<sup>21</sup> Упркос томе, неколицина размењених писама, истина, са неформалним, чак и пријатељским тоном била је довољна да се уочи хитрост у комуникацији и лакоћа уметничког разумевања. Равел и Колет важили су обоје за талентоване приповедаче, који су могли слушаоце да опчине елеганцијом, једноставношћу и искреношћу. Ролан-Мануел (Alexis Roland-Manuel) је, описујући књижевницу и композитора, исковао фразу „Чаробница и Илузиониста.”<sup>22</sup>

Марта 1916. године, на адресу Жака Рушеа (Jacques Rouché), директора позоришта у Паризу, достављен је либрето са насловом *Балет за моју кћерку (Ballet pour ma fille)* заједно са писмом у коме Сидони Колет ставља овај либрето „на тржиште”. Након што је либрето понуђен Полу Дикау (Paul Dukas), који није био заинтересован за ризичне сарадње, Роше је материјал проследио Равелу. Прецизни подаци о датумима првог контакта Равела и Рошеа не постоје, но, познато је да је композитор примио комплетан либрето у пролеће 1918. године.<sup>23</sup> Равел је први пут писао Колет 27. фебруара 1919. године, што је први познати контакт међу сарадницима. Писма која су композитор и књижевница размењивали у наредних неколико година откривају нам фрагменте креативног процеса, размену и усвајање идеја које су се типале промене текста и музичких стилова коришћених у одређеним нумерама. Током година аутори овог дела мењали су његов назив и жанр – од балета до опере – све док се у јесен 1924. године није усталио термин<sup>24</sup> који обједињује и надограђује све претходне: *fantasie lyrique*.<sup>25</sup>

Премијера лирске фантазије 1925. године у Монте Карлу дочекана је са ентузијазмом. За поставку је био заслужан Раул Гензбург (Raoul Gunsbourg), директор оперске куће у Монте Карлу, који је Равела охрабрио и инспирисао да настави рад у тешким тренуцима, па коначно и да заврши оперу *Дете и чаролије*. Сам Равел је у интервјуу непосредно пред премијеру изјавио: „Да би се поставило ово дело, потребно вам

---

<sup>21</sup> Vladimir Jankélévitch, нав. дело, 182.

<sup>22</sup> Иако се и један и други квалитет могу приписати и Равелу и Колет. Emily Alison Kilpatrick, *Enchantments and illusions...*, нав. дело, 48.

Исто, 36.

<sup>24</sup> Употребљавани су термини: *ballet (pour ma fille)*, *ballet opéra* (1916), *divertissement pour ma fille* (1917), *opéra-dansé*, *notre opéra* (1919).

<sup>25</sup> Kilpatrick, *Enchantments and illusions...*, нав. дело, 40.

је позориште као ово у Монте Карлу и продуцент као што је Гензбур”, при том се захваљујући и свим учесницима, поготову диригенту Сабати (Victor de Sabata) и директору руске трупе плесача, Баланшину (George Balanchine).<sup>26</sup> Премијера је била врло успешна, а нешто турбулентнију рецепцију Равел и Колет доживели су годину дана касније, у Паризу.<sup>27</sup>

### Равелов креативни процес

*Техничко савршенство у компоновању је циљ који сам себи поставио. Непрекидно настојим да будем ближи том циљу, пошто сам сигуран да никада нећу бити у могућности да га заправо и достигнем. Важно је сваки пут бити један корак ближе. Уметност, без сумње, има друге ефекте, али сам уметник не треба да има друге тежње.*<sup>28</sup>

(Морис Равел)

Креативни процес Мориса Равела био је бескрајна потрага за новим, до тада нечутим и невиђеним. Музичка игра којој се Равел препушта јесте својство његовог стварања, а чар немогућег је основна идеја водила.<sup>29</sup> Равел је био један од малобројних уметника који су били немилосрдно самокритични, а истовремено успевали да стварају у оквиру граница које су сами себи зацртали.<sup>30</sup> Често је, при компоновању нових дела, себи задавао готово нерешиве задатке (*tour de force*) и постављао својеврсне „опкладе” са самим собом које је морао да добије „по сваку цену” (*faire une gaguere*).<sup>31</sup> Компоновао је у потпуној изолацији, не примајући посете, не одговарајући на писма. Арби Оренстин (Arbie Orenstein) истиче да Равел није имао потребу за консултацијама ни са својим либретистима, те стога не чуди дистанца са Колет током компоновања, штавише, можда је интригантније то што је са њом ипак имао какву-такву комуникацију у току рада на опери *Дете и чаролије*.

<sup>26</sup> Arbie Orenstein, нав. дело, 437.

<sup>27</sup> Kilpatrick, Enchantments and illusions..., нав. дело, 31.

<sup>28</sup> Arbie Orenstein, Maurice Ravel's Creative Proces, *The Musical Quarterly*, 1967, 53/4, 468.

<sup>29</sup> Милица Лазаревић, Равелова музичка игра „обмане”: Concerto pour la main gauche, *Музиколошке перспективе*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012, 2, 350.

<sup>30</sup> Arbie Orenstein, *Maurice Ravel's...*, нав. дело, 480.

<sup>31</sup> Милица Лазаревић, нав. дело, 351.

Период који је претходио почетку компоновања овог дела обиловао је догађајима који су Равела оставили у тешком психофизичком стању. Наиме, патриотизам и жеља за авантуром одвели су га у Први светски рат, где је у неколико наврата био у животној опасности. Ипак, више од свега погодила га је смрт његове мајке 1917. године, након које је запао у тешку здравствену кризу, те три године није написао ниједно ново дело. Почетком 1919. године, Равелу се враћа снага и радни ентузијазам, па је тако већ поменуто прво писмо које је било упућено Сидони Колет крајем фебруара исте године, обиловало одушевљењем и полетом. Да ли због теме либрета, или пак неколицине идеја које је намеравао да реализује приликом компоновања, Равел је са задовољством прихватио понуђени изазов.

Још као младог човека, Равела су привлачили парадокси свих врста. Нешто касније, уживао је истражујући парадоксалне аспекте уметности.<sup>32</sup> На изванредан начин се композиторово уживање у парадоксима огледа и у опери *Дете и чаролије*. У овој причи, дете је округло, а животиње хумане.<sup>33</sup> Сила која покреће оперу јесте власништво детета над механичким стварима и физичка и ментална надмоћ у односу на животиње. Заправо, та сила учи дете да живи у свету моћи и добротина, а уједно омогућава стварање везе и интеракције између стварног и замишљеног, проживљеног и запамћеног детињства. Равел ствара бајку о детету његовог доба, бајку смештену у XX век<sup>34</sup> додајући још један ниво значења и хумора намењен родитељима који гледају представу са својом децом.<sup>35</sup> Симултано, додатни слој значења везује се за литерарну бајку, односно, виспреност и суптилне референце и пародије на савремена дешавања.

---

<sup>32</sup> Arbie Orenstein, *A Ravel...*, нав. дело, 18.

<sup>33</sup> Килпатрик у својој докторској дисертацији примећује директну претходницу Детета из приче Сидони Колет – слику *Девојчица у плавој фотељи* (*Little Girl in a Blue Armchair*) коју је 1878. године насликала Мери Касат (Mary Cassat). Девојчица на слици немарно позира, топло јој је, раздражљива је и уморна. Израз лица и мимика целог тела, чак и сам став наговештавају Дете које ће скоро педесет година касније створити Колет и Равел, закључује Килпатрик.

<sup>34</sup> Emily Alison Kilpatrick, *The Language of...* нав. дело, 58.

<sup>35</sup> Исто, 90.

*Право лице композитора... није оно које тражи један израз, моментално препознатљив и стилизован непроменљивим формулама. То је, рецимо, слаба тачка Рихарда Штрауса, који је иначе генијалан музичар, а са друге стране је Стравински, који константно тражи нове начине и непрестано истражује екстремно другачије области, што је за мене бескрајно значајније.*<sup>36</sup>

(Морис Равел)

Може се рећи да је Равелов уметнички *credo* лежао у композиторовој способности за прилагођавање и „музичку игру” – у сваком новом стварању он би тражио неистражено поље, обогаћујући свој лични стил различитим техникама и стилским тенденцијама.<sup>37</sup> Двадесетих година двадесетог века, у Равеловом стваралаштву огледа се снажан утицај раног џеза (jazz), односно рег-тајм (rag-time) покрета који се развио крајем XIX века у Северној Америци.<sup>38</sup>

Почетком XX века амерички џез бендови „увезени” су у Лондон, а убрзо је нови музички стил постао популаран и у Паризу. Тако су и француски композитори уметничке музике чули за нови музички феномен и обратили пажњу на „грубу, необрађену, али изузетно ритмичну музику.”<sup>39</sup> Међу првима који су у своје стваралаштво уврстили „уметничку стилизацију” новог жанра били су Дебиси, Сати (Erik Satie), Мијо (Darius Milhaud) и Стравински (Igor Stravinsky). Они су поставили темељ за експанзију џез музике у оквиру уметничке музике, која ће се десити у Француској након Првог светског рата. Равел није био изузетак по питању инкорпорирања популарног новог тренда у своју музику. У једном интервјуу изјавио је: „Особина џез музике која највише може да занесе некога јесте њен разноврстан и богат ритам”. Оренстин и Слонимски (Nicolas Slonimsky) слажу се са мишљењем да је Равела ипак више привукао елемент који је заправо карактеристика блуза – колебљивост између дурског и молског тоналитета, без обзира на то шта је сам композитор подразумевао као најутицајније, јер, „шта би ново ритмички џез могао да научи композитора дела као што су *La Valse* и *Daphnis et Chloé*.”<sup>40</sup> Компонујући своју оперу-фантазију, Равел је

---

<sup>36</sup> Равел у интервјуу за часопис *Excelsior*, 1931. године (Arbie Orenstein, *A Ravel...*, нав. дело, 23)

<sup>37</sup> Исто, 23.

<sup>38</sup> Упркос тежњама многих аутора да направе јасну дистинкцију између џез и регтајм музике, М. Роберт Роџерс (M. Robert Rogers) истиче да се на тај начин упада у замку – заправо су то две одреднице за исти стил, само у различитим стадијумима развоја. Џез је, у том случају, комбинација рег-тајма (rag-time), блуза (blues) и оркестарске полифоније. В. М. Robert Rogers, *Jazz Influence on French Music*, *The Musical Quarterly*, 1935, 21/1, 54.

<sup>39</sup> Исто, 56.

<sup>40</sup> Исто, 64.

написао свој први цез, дует и фокстрот (fox-trot) плес црног чајника и кинеске шољице за чај у коме се преплићу цез и Равелова представа музике која потиче из Кине.

### **Дует регтајма и пентатонике – безазлене референце?**

Равел није покушавао да пренесе слику „аутентичне” цез музике. Користећи своју ентузијастичну реакцију на, за њега, нову и егзотичну музику, Равел композиторским поступцима, специфичним инструменталним бојама и фактуром пружа своју интерпретацију ране цез музике, са фокусом на ритмичку компоненту. У инструменталном уводу ове нумере у први план избија упечатљиво ритмичко место и сведен оркестарски апарат; Равел инструменталну слику богати почевши од наизглед импровизованих деоница контрафагота, трећег тромбона и великог бубња (реферирајући на звук мањих цез састава) ка потпуном саставу дувачких и ударачких инструмената са клавиром у моменту када се јавља деоница црног чајника. Пратећи деоницу кинеске шољице, оркестарска слика се мења – дрвене и лимене дувачке инструменте и перкусију замењују гудачки инструменти и челеста. Два супротна музичка света сукобљена су у наставку нумере, док Чајник и Шољица „тврдоглаво” задржавају карактеристике својих деоница.

Стандардне инструменталне регтајм форме одликује метар налик на маршевски (2/4 или 4/4) и формални образац који подразумева бар три различите теме од по шеснаест тактова (схематски: AABVCC...), унутар којих се обликују четворотактне фразе. Теме се понављају и касније репризирају, а између тема могу се јавити кратки интерлудијуми (схематски: AABVAACC, AABVCCDD, AABVCCA). Равелова концепција регтајм облика може се сматрати слободном. Нумера је писана у троделном облику (ABA<sub>1</sub>), стандардни образац унутар тема преполовљен је у сваком свом делу, а делови текста, по броју тактова које заузимају, могу се посматрати као четвртине целе теме. У прилогу може се видети поређење стандардне регтајм форме и облика дуета Чајника и Шољице.

Наступ Чајника, у трајању од петнаест тактова који би у стандардној схеми рег форме представљали AA (8 + 7 тактова), односно, прву тему, одликује се представом жаргонског језика Афроамериканаца и „црним” (у смислу доминантног позиционирања на црним диркама клавијатурних инструмената) ас-моллом, тоналитетом са свих седам снизивица. Кинеска шољица доноси тему В, односно, трио одсек ове троделне нумере у

виду реченице од двадесет тактова у тоналитету знатно светлијем од ас-мола, Еф-дуру. У проширеној репризи (А<sub>1</sub>) долази до суперпонирања два тематска и мотивска језгра што доводи до битоналности. Захваљујући непосредном засебном представљању и тоналном заокружењу у Еф-дуру, Шољица задржава хармонски контекст – реприза отпочиње враћањем оркестарске слике која репрезентује Чајник, чему се супротставља истакнута соло деоница тромбона у Еф-дуру, а слушаоцу се омогућава да прати обе деонице истовремено. Деоница Чајника у ас-молу („I love you”) попушта доминантнијем Еф-дуру, те Шољица и Чајник на крају заједно певају деоницу Шољице („Ping pong ring”).<sup>41</sup> Питер Камински (Peter Kaminsky) сматра да је у овом случају драмска и експресивна сврха текста изнедрила управо овакво композиционо решење. Непосредно након завршетка ове нумере, Дете запева на свега неколико тактова – „Oh! Ma belle tasse chinoise!” („Ох, моја лепа кинеска шољица!”) – што представља први моменат освешћења Детета и његовог увиђања да је ломећи Шољицу у свом налету беса заправо изгубило нешто што воли. Стога, превага Еф-дура на крају нумере указује на већи значај Шољице за само Дете.<sup>42</sup>

Овај дует интересантан је и у погледу Равеловог избора музичких и културалних референци. У већ поменутом првом писму које је Равел послао Колет, композитор је предложио дует у коме ће се црни чајник користити жаргонским обликом америчког енглеског језика. Сматрајући да није од пресудног значаја чињеница да Колет до тада није писала на енглеском језику, Равел је у истом писму уверавао књижевницу да ће се његова замисао овог необичног дуета испунити уколико обоје приступе раду без самоограничавања и страха од непознатог. Аналитичар Мишел Форе (Michel Faure) сматра да Чајник, који представља лик афроамеричког боксера, појачава савремене расне стереотипе. Црни чајник је, према Фореовим речима, у очима буржоазије представљен као „варварин који намеће и подстиче физичко насиље.”<sup>43</sup> Камински такође заступа мишљење да композитор користи интересантне ефекте расних и музичких стереотипа да би осликао овај „ругајући дует”.<sup>44</sup> Равела је, судећи по изворима, највише радовало маштање о могућем извођењу овог дела, а самим тим, и спорног дуета у институцијама класичне музике у Паризу („Признајем да ме

---

<sup>41</sup> Упор. анализу са: Deborah Mawer, Crossing borders II: Ravel's theory and practice of jazz, in : Debora Mawer (Ed.), *Ravel studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 128.

<sup>42</sup> Peter Kaminsky, Ravel's Late Music and the Problem of „Politonicity”, *Music Theory Spectrum*, 2004, 26/2. 255.

<sup>43</sup> Kilpatrick, *The Language...*, нав. дело, 241.

<sup>44</sup> Peter Kaminsky, Ravel's Late..., нав. дело, 251.

идеја о два Афроамериканца<sup>45</sup> који певају регтајм на нашој Националној академији за музику испуњава великом радошћу).”<sup>46</sup>

Ауторка Керолин Абате (Carolyn Abbate) указује да се максима Бодлеровог Морала играчака „никада немој пожелети да отвориш играчку и погледаш шта је унутра” најбоље може илустровати управо у дуету Чајника и Шољице, овога пута у смислу анализе садржаја и подтекста. Абате у свом чланку из 1999. године наводи да Равел вулгарно и симплификовано представља северноамеричку и кинеску културу, а самим тим што је израз поједностављен, претпоставља „заглупљивање” западњачког слушаоца.<sup>47</sup> Ову ситуацију пак додатно „зачињава” податак да је 1928. године часопис *Musical Digest* објавио Равелов чланак *Take Jazz Seriously!*, у коме композитор поручује америчком народу да озбиљно схвате цез музику као препознатљив облик националне културе, без бојазни да је „јефтина, вулгарна или пролазна.” Спорно место, чини се, настаје при одређењу цез и блуз музике као одраза националне културе. Наиме, правци који су настали као болан крик потлачене црне расе у Северној Америци, достижу популарност великих размера и постају, за Равела, најособенији музички израз Американаца.

### **Дете као вођа револуционарног покрета и исцелитељ?**

Током XX и XXI века феномен бајке је сагледаван из различитих углова: историјског, лингвистичког, антрополошког, структуралистичког, постструктуралистичког, феминистичког и постфеминистичког. Слично томе, симболика детета и детињства постају основа за многе студије у областима психоанализе, психологије, историје, социологије, антропологије, као и за истраживања у свим уметностима. Опера која настаје у деценији од 1915. до 1925. године и чија тема сједињује теме детињства и бајке, постаје плодносно поље за интерпретације.

Једно од тумачења дали су Џон Декстер (John Dexter) и Дејвид Хокни (David Hockney) након извођења опере *Дете и чаролије* у оперској кући Metropolitan у Њујорку, у

---

<sup>45</sup> Првобитна замисао била је да дует певају црни чајник и црна шољица, што је касније промењено. Нав. према: Arbie Orenstein, *Maurice Ravel's Creative Proces...*, нав. дело, 189.

<sup>46</sup> Равел у писму 1919. године. Исто, 188.

<sup>47</sup> Carolyn Abbate, *Outside Ravel's Tomb*, *Journal of the American Musicological Society*, 1999, 52/3, 520.



фeбруару 1981. године.<sup>48</sup> Декстер своје истраживање темељи на фигури детета које је истовремено и посматрач, али и жртва, кривац и неко ко је у стању да заустави насиље и спаси свет у ратном периоду. Одрастајући кроз дело, Дете је схватило да грешити, те је, помагањем повређеној веверици, зауставило сукоб који је само започело, а самим тим спасило свој свет.

Насупрот тумачењу Декстера и Хокнија, Марсел Марна (Marcel Marnat), Паскал Сен-Андре (Pascal Saint-André) и Мишел Форе фокусирали су се на социјални контекст опере, смештајући дело у политички пејзаж међуратног периода. Јако присуство марксистичке, левичарски оријентисане партије у Француској тога доба они су препознали у револту повређених и подређених животиња против Детета тиранина.<sup>49</sup> Сен-Андре пише о Веверичином „дискурсу о слободи“, која, Марна додаје, „покушава домаћим животињама да пробуди осећај самосвести и делује као шибица која потпаљује њихов бес”.<sup>50</sup> Форе отворено расправља о идејама буржоаства и пролетеријата, а Сен-Андре ишчитава симболе револуције из нумере *Плес жаба*, упркос томе што је либрето опере настао 1916. године, пре Руске револуције (1917), оснивања Француске комунистичке партије (1920) и пре штрајкова, пометњи и политичких и економских нестабилности двадесетих и тридесетих година двадесетог века формираних у круговима око популарних левичарских организација. Заправо, равнодушност коју су Равел и Колет испољавали према политичкој активности, показују да Марнаова, Сен-Андреова и Фореова социјално-политичка тумачења немају основу у интенцијама стваралаца дела.

Револуционарне импликације, којима су темеље поставили Марна, Сен-Андре и Форе, проширује Оскар Арез (Oscar Araiz) након поставке дела у Женеви 1989. године. Арез схвата оперу као метафоричку представу напретка целог човечанства.<sup>51</sup> Будући да се ни претходно тумачење опере као симбола револуционарног покрета није показало као одрживо, Арезове метафоре још се више удаљавају од првобитних замисли композитора и либретисткиње, тим пре уколико је Арез био упознат са особинама Равелове личности и његовом стваралачком филозофијом; сам композитор никада није сматрао да својим ликом и делом шаље поруке таквог значаја и грандиозности.

---

<sup>48</sup> Kilpatrick, *The Language...*, нав. дело, 236.

<sup>49</sup> Исто, 238.

<sup>50</sup> Исто, 238.

<sup>51</sup> Исто, 240.

Сагледавајући оперу са психолошке и психоаналитичке тачке гледишта, Лавели (Jorge Lavelli) пише о пролазности времена и материјалном губитку које Дете треба да појми кроз одрастање. Лавели такође истиче велики значај мајчинске фигуре у самом делу, али и у животима Равела и Колет, који су били изузетно везани за своје мајке.

Иако је либрето настао пре него што су се на француском тржишту појавила штампана Фројдова (Sigmund Freud) и Јунгова (Carl Gustav Jung) дела, концепција и третман теме опере јасно осликавају филозофски и психоаналитички дух времена. Килпатрикова предлаже да бајковита поставка теме опере има већу сродност са Јунговим, него са Фројдовим приступом. Ликови и наративна структура бајки, а самим тим и дела *Дете и чаролије*, огледају се у Јунговим прототипима људске психе. Моћну и пожртвовану Мајку аналитичари поистовећују са Јунговом фигуром Велике Мајке, док помирење Детета са његовим светом повезују са Јунговим Дететом, које је симбол обнове и поновног рођења. Јунгово Дете, као „исцелитељ” и „симбол уједињавања”, нуди и објашњење за деструктивну фазу Детета из опере. Бес Детета може се сагледати као манифестација његове Сенке – „тамне стране” људске природе, односно, манифестација „свих нецивилизованих жеља и гестова неприхватљивих за социјалне стандарде или наше сопствене, идеалне представе личности.”<sup>52</sup> Наратив опере делује на два нивоа: као искуство Детета са његовом сопственом, замишљеном и оствареном бајком, и кроз изразе и моделе бајке који су примењени на оперу у целини.<sup>53</sup>

### **Равелов „језик чаролије” као одговор на изазов стварања света детињства**

*Odnos prema Novom ima svoj model u djetetu koje na klaviru traži čist, još nečuvan akord. Međutim, akord je postojao oduvijek; mogućnosti kombinacija su neograničene, sve se zapravo nalazi u klavijaturi.*<sup>54</sup>

(Теодор Адорно)

---

<sup>52</sup> Исто, 254.

<sup>53</sup> Исто, 255.

<sup>54</sup> Према: Милица Лазаревић, Равелова музичка..., нав. дело, 350.

*Дете и чаролије* представља дело које сликовито описује драмско и психолошко богатство главног јунака, прецизно и детаљно обликује свет који окружује Дете и синтетичке јукстапониране стране „савремене” музике и „безвременских”, односно, „свевременских” чаролија. Детињство за Равела не представља метафору есенцијалне доброте или чистоте духа, нити изгубљен идеал напуштеног рајског врта; оно је пролазно доба и са собом носи поуке које Дете добија у циљу одрастања, током овог дела, као и у стварности. Феномен бајке представљао је „чист, нечувен акорд”, а његовим истраживањем композитор одговара на нови изазов изразом који је „одувек био ту” и који је похрањен у сваком човеку. Морис Равел комуникацијом са идејом, искуством и сећањем на најраније доба проналази сопствени „језик чаролије” попут каквог музичког песника, а потом га оживљава у мноштву различитих музичко-стилских елемената. Стварањем тог стилског богатства и својеврсне „музичке прозе”, Равел дочарава живу реалност младог бића окруженог непознатим, али интересатним светом који позива на одрастање. По узору на Бодлерово тумачење, раскош коју Равел пружа слушаоцу поистовећујемо са богатством играчака и чаролија у свету једног Детета, а одабир играчке и Дететов однос према њој као један од пресудних фактора за естетско формирање и уобличавање укуса и морално исправних путева којима Дете ходи кроз одрастање ка зрелијем добу.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Abbate, Carolyn, *Outside Ravel’s Tomb*, *Journal of the American Musicological Society*, 1999, 52/3, <http://www.jstor.org/stable/831791>.
- Berlin, Edward A, *Ragtime*, *The Grove Music Dictionary*, Oxford University Press, 2009.
- Šarl Bodler, *Romantična umetnost* (prev. Aleksandar Đ. Arsenijević), Beograd, Prosveta, 1954.
- Jankélévitch, Vladimir, *Ravel*, Westport, Grove Press, 1959.
- Janson, Horst Voldemar, *Istorija umetnosti* (prev. Olga Škarić i Sena Kulenović), Beograd, Mono i Manjana, 2008.
- Kaminsky, Peter, *Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphism: Text-Music Transformation in Ravel’s Vocal Works*, *Music Analysis*, 2000, 19/1. <http://www.jstor.org/stable/854389>.

- Kaminsky, Peter, Ravel's Late Music and the Problem of „Politonicity”, *Music Theory Spectrum*, 2004, 26/2. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2004.26.2.237?seq=1>.
- Kilpatrick, Emily Alison, Enchantments and illusions: recasting the creation of L'Enfant et les Sortilèges, in: Debora Mawer (Ed.), *Ravel studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Kilpatrick, Emily Alison, “Jangling in symmetrical sounds”: Maurice Ravel as a storyteller and poet, *Journal of Music Research Online*, 2009, 1.
- Kilpatrick, Emily Alison, *The Language of Enchantment: Childhood and Fairytale in the Music of Maurice Ravel*, Adelaide, Elder Conservatorium of Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, The University of Adelaide, 2008, doktorska disertacija.
- Лазаревић, Милица, Равелова музичка игра „обмане”: Concerto pour la main gauche, *Музиколошке перспективе*, Београд, Факултет музичке уметности, 2012, 2.
- Mawer, Deborah, Crossing borders II: Ravel's theory and practice of jazz, in: Debora Mawer (Ed.), *Ravel studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Mawer, Deborah, *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2006.
- Maurice Ravel, The World Famous French Composer. <http://www.maurice-ravel.net> приступљено: 5.05.2014.
- Orenstein, Arbie (Ed.), *A Ravel reader*, New York, Columbia University Press, 1990.
- Orenstein, Arbie and Roland-Manuel, L'enfant et les sortilèges: correspondance inédite de Ravel et Colette. A la mémoire de Roland-Manuel, *Revue de Musicologie*, 1966, 52/2, <http://www.jstor.org/stable/927576>.
- Orenstein, Arbie, Maurice Ravel's Creative Proces, *The Musical Quarterly*, 1967, 53/4. <http://www.jstor.org/stable/741228>.
- Rogers, Robert M, Jazz Influence on French Music, *The Musical Quarterly*, 1935, 21/1, <http://www.jstor.org/stable/738965>.
- Tymoczko, Dmitri, The Consecutive-Semitone Constraint on Scalar Structure: A Link Between Impressionism and Jazz, *Intégral*, 1997, 11. <http://www.jstor.org/stable/40213975>.

## ПРИЛОГ

Морис Равел, *Дете и Чаролије*, облик дуета Чајника и Шољице

Стандардни регтајм облик	Облик Равеловог дуета Чајника и Шољице		
Музика	Партитурна ознака	Музика	Текст
А 16 тактова повремено у молу	29 8 тактова	Тема А ас-мол: V7	a: Black and costaud Black and chic
		ас-мол: V7-I	a: Black, black, black, jolly fellow, jollya fellow, black
		ас-мол: V7-I	a
		(I)	b: I punch
А 16 тактова идентично понављање	30 7 тактова	Тема А1 ас-мол: I	b: I knock out you, stupid chose!
		Цес-дур: I (паралелни)	a': Black, black and thick, and vrai beau gosse
		Цес-дур	b': I boxe you, I boxe you
		Це-дур: V-I7	b': I marm'lad' you.
В 16 тактова тоналитет паралелног дура	31	Трио–Тема В Еф-дур	c: Kengçafou, Mahjong c: Kengçafou Puis'kongkongpranpa, d: Çaohra, Çaohra Çaohra, Çaohra

*Bojana Radovanović*

### THE WORLD OF CHILDHOOD AS A CHALLENGE FOR REMEMBRANCE – *THE CHILD AND THE ENCHANTMENTS* BY MAURICE RAVEL

**ABSTRACT:** *The Child and the Enchantment*, a one-act lyrical fantasy of Maurice Ravel is an unusual fairy tale about a child of the modern age, set in the XX century. Interest in the topics related to children and childhood in art reaches its peak in the interwar period, when the figure of a child in the history of music is transformed. Creating a child of the modern age, Ravel and librettist Sidoni-Gabriel Colette offered its complex psychological profile, and although the libretto was created before the printed works of Freud and Jung appeared in France, the conception and treatment of the opera clearly reflects a Zeitgeist dominated by psychoanalysis and philosophy. Ravel also musically sets the „Child” in modern times using a multitude of contemporary musical idioms and styles in his opera. The aim of this paper is to understand the meaning of the terms „child” and „enchantment” in Ravel’s poetics, to follow Ravel’s creative thread through the process of creating the opera, as well as to show different interpretations of the work *The Child and the Enchantment*.

**KEYWORDS:** Maurice Ravel, *The Child and the Enchantment*, lyrical phantasy, projection of a „modern” child, fantasy, jazz and ragtime, pentatonic.

ФАНТАСТИЧНА ИГРА МУЗИЧКИХ ФОРМИ – *SONATA QUASI UNA FANTASIA* ИЛИ  
*FANTASIA QUASI UNA SONATA*?<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Приликом сагледавања општег аналитичког приступа музичкој фантазији као врсти, наилазимо на њено припајање пољу сонате, односно на простор између одређеног формалног обрасца и више њих који представљају „мешавину” различитих форми, затим између полифоног и хомофоног, мелодијског и хармонског, вокалног и инструменталног начина мишљења – између сонате, квартета, концерта, симфоније, сонатног циклуса, сонатног облика, фуге, ронда, облика песме, игре и музичке фантазије. У том смислу, фантазијама се сматрају само Бетовенова *Sonata quasi una Fantasia*, и Моцартова *Фантазија у це-молу*, К. 475. Циљ овог семинарског рада је указивање на значај фантазијског принципа у фантазијама Моцарта и Бетовена, који, на посебан начин учествују у изградњи „слободног музичког стила”, и стварају дела, која надмашују уобичајене принципе и начине музичког мишљења, карактеристичне за то време. Такође, Моцарт и Бетовен указују на могућност изградње *фантастичног* музичког дела у спречи са стандардизованим формалним обрасцима, а својим делима, као да антиципирају, оно што ће постати симбол „романтичарских” и не само „романтичарских” тенденција.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Музичка фантазија, Лудвиг Ван Бетовен, *Sonata quasi una Fantasia*, Волфганг Амадеус Моцарт, *Фантазија у це-молу* К. 475.

### **У фантастичном свету уметности**

Целокупна историја промишљања природе порекла саме уметности, најпре представља учење о томе колико је важан опрез у приступу делима која имају потенцијал уметничких дела. Према мишљењу Едмунда Хусерла (Edmund Husserl), уметност се креће између два екстрема: са једне стране се налазе свет и дато време, који су одређени и чине реалан свет, док се са друге стране налази такозвани „свет приче”, односно, могући свет и могуће време са својим законитостима.

Уметност се, дакле, налази на пољу „ничије земље”, у простору између реалног и могућег (још неоствареног), али је такође њена функција значајна и у погледу превођења могућег у стварно. Свет уметности настаје тако што се „измаштано” преноси у реалност, па на тај начин у први план доспева сама ствар, само дело уметности, а пред уметницима више није „императив стварања ради самог стварања”, него инсистирање на увођењу нових ствари у постојање.

<sup>1</sup> Контакт: [avramovic.jovanica@gmail.com](mailto:avramovic.jovanica@gmail.com).

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 2, рађен под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2012/2013. године.

Спољашњој представи уметничког дела супротставља се унутрашња представа, односно идеја „фантазије” или привида. Питање стварности, које је уведено са самим појмом „привида”, јавља се као темељно питање сваког естетичког истраживања, због чега филозофија уметности свој коначни облик добија као онтологија уметности, а свет уметности чини представу света обликујуће фантазије.<sup>3</sup>

Са појмом фантазије, повезује се појам фантастике, као нечега што је условљено маштом, што је измишљено, чудновато, нестварно, а сама фантастика – у смислу представе, мисли, слика у којима се стварност појављује у преувеличаном, тајанственом или натприродном виду, као чудо, чаролија, мора, ужас – потиче из „дубина” митске (као и религиозне) свести, из којих је преко народних предања и легенди ушла у књижевност и уметности.<sup>4</sup> Оно што је фантастично, представља скуп „феномена”, који не могу прецизно да се објасне природним законима, већ се као такви дефинишу појмовима фантастично, необично, чудесно, халуцинантно, чаробно, бизарно, а сам појам фантастике рађа се у часу када уметност „губи” своје митско залеђе, односно, свој сакрални смисао, оног тренутка када се акценти са „религиозног заноса” премештају на „поетички занос” и визионарство.<sup>5</sup>

### **Слободни дух музичке фантазије**

Музичка фантазија представља реализовање свести сна на јави.<sup>6</sup> Према мишљењу Ентонија Стора (Anthony Storr), само уживање у музици засновано је првенствено на опажању, разумевању, као и вредновању музичких форми и структура, а не на техникама језика – јер разумевање музичке форме и структуре није питање технике, као ни „фонетских” и „граматичких” равни музичког језика које су једино музичари у стању да опазе, разумеју и вреднују.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Милан Узелац, *Свет као слика у свету фантазије*, Нови Сад, Пројекат-арт, 1994, 49–53.

<sup>4</sup> Тијана Поповић Младјеновић, *Procesi panstilitičkog muzičkog mišljenja*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009, 348.

<sup>5</sup> Исто, 348–349.

<sup>6</sup> „Muzika jeste jedna vrsta skeniranja, sortiranja i kombinovanja mentalnih sadržaja kao u sanjarenju ili u spavanju, a muzička fantazija predstavlja prožimanje svesti sna i svesti jave, pa se na taj način mesto kontakta sa realnošću pomera na unutra.” Исто, 374.

<sup>7</sup> Перцепција структура је суштинска за музичко разумевање, односно за музички „необразованог” слушаоца перцепција структура је интегрални део његовог музичког искуства. В. Anthony Storr, *Music and the mind*, New York, 1992, 77–78.

На први помен фантазије у музици наилази се у једном писму упућеном Франческу Гонзаги (Francesco Gonzagai) из 1492. године, у којем се наводи да је музичар Лапацино (Lapacino) мислио да напише „magna fantasia” (сматра се да је реч о вокалном делу), док се у писму, које је вероватно из 1502. године, упућеном Ерколу Дестеу (Ercoleu d’Esteu), помиње да је Исак (Isaac) написао инструменталну композицију од осам тонова (ла ми ла сол ла сол ла ми) као „uno moteto sopra una fantasia”.<sup>8</sup> Ово упућује на то да са појавом фантазије у музици, креће велики развој саме инструменталне музике, тако да фантазија, заједно са ричеркаром и преамбулом,<sup>9</sup> представља својеврсно исходиште западноевропске инструменталне уметничке музике, а назив фантазија се, у инструменталној музици сусреће од раног XVI века са различитим и често супротним значењем.<sup>10</sup>

Ренесансна фантазија се развијала у два правца: прва линија развоја односила се на монотематичну форму – која иде ка фуџи; друга линија развоја ишла је ка слободној импровизационој форми. Фантазија у класицизму, за разлику од ренесансне фантазије, посматра се искључиво као дело импровизационог карактера, без одређене формалне шеме, обично грађена из више одсека, различитих по садржају, темпу и тоналитету, и као таква представља пример *слободног облика*, који се у већини случајева ослања и на познате формалне принципе.<sup>11</sup>

Изградњу фантазије као самосталног музичког облика, који почива на импровизацији, уочавамо и средином XVIII века у опусу Карла Филипа Емануела Баха (Carl Philipp Emanuel Bach), композитора који је писао слободне фантазије за клавир под називом *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, као импровизације. Теоретичар музике XVIII века, Кох (Heinrich Christoph Koch), такође се сложио са оваквом идентификацијом фантазије, дефинишући је као „дело које је изнето неприпремљено”, док К. Ф. Е. Бах описује фантазију као „кретање кроз необичан број тоналитета и померање од

---

<sup>8</sup> Christopher D. S. Field, *Fantasia*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, London, Macmillan Publishers, 1980, 380.

<sup>9</sup> Композиције међу којима у почетку није могла да се направи велика разлика, па су њихови термини често били међусобно замењивани.

<sup>10</sup> Тијана Поповић Младјеновић, нав. дело, 384.

<sup>11</sup> Упор. Vlastimir Peričić i Dušan Skovran, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991, 278–279.



идеје до идеје, при чему је лепота разноврсности учињена очигледном, а разнолика фигуративност и све особине доброг извођења морају у њој да буду примењени”.<sup>12</sup>

Слобода, у смислу слободе ритма и темпа, истицања инструменталног виртуозитета, разноврсности хармонског мишљења, смелости модулација и слично, која је инхерентно својство музичке фантазије још од ренесансе и XVII века, остаје њена примарна карактеристика и током XVIII века, када се фантазија описује као потпуно слободна врста, блиско повезана са *capriccio*<sup>13</sup>, при чему се заправо, уочава да су ред и ограничавање – посебно изражени у строгој фугалној фактури – несвојствени или непримерени форми фантазије.<sup>14</sup>

### **Бетовенова Фантазија**

Приликом сагледавања општег аналитичког приступа музичкој фантазији као врсти, наилазимо на њено припајање пољу сонате, односно на простор између одређеног формалног обрасца и више њих који представљају „мешавину” различитих форми, затим између полифоног и хомофоног, мелодијског и хармонског, вокалног и инструменталног начина мишљења – између сонате, квартета, концерта, симфоније, сонатног циклуса, сонатног облика, фуге, ронда, облика песме, игре и музичке фантазије (са свим њеним слободама и најразноврснијим комбинацијама старих и нових ствари) – говори се, дакле, о простору између утврђеног или актуелизованог и слободног, односно неактуелизованог музичког тока.<sup>15</sup>

Бетовенов назив за Сонату оп. 27, бр. 2, који гласи *Sonata quasi una Fantasia*, у раном XIX веку сматрао се, заправо, и њеним најпогоднијим називом. Ралштаб (Ludwig Rellstab) је назива „Цис-мол фантазијом”, што се наводи у Шилинговом (Schilling) *Универзалном лексикону* (Universal-Lexicon), а интересантно је да се управо у овом

---

<sup>12</sup> Sarah Clemmens Waltz, In defense of Moonlight, *Beethoven Forum*, 2007, 14/1, 36.

<sup>13</sup> Жан Жак Русо (Jean-Jacques Rousseau) одваја фантазију од *capriccio*-а, сматрајући да је по својој природи *capriccio* одређен извесним правилима, за разлику од фантазије која долази из чисте импровизације, што се не може потврдити, из разлога што фантазије иако у највећој мери звуче импровизационо, углавном преузимају форму (шему) и начин (карактер, стил) неких других врста (сонатног облика, прелудијума, каприча, инвенције, варијација, токате...). Нав. према: Тјана Поповић Младјеновић, нав. дело, 385–386.

<sup>14</sup> Исто, 385–386.

<sup>15</sup> Исто, 390.

издању, као фантазије, помињу само ова Бетовенова и Моцартова (Wolfgang Amadeus Mozart) „Фантазија у це-молу, К. 475”.<sup>16</sup>

Сваки од претходно наведених елемента музичке фантазије уочава се у овој Бетовеновој сонати, на различите начине. Први став *Adagio sostenuto* изграђен је на начин сонатног облика, док се на нивоу целог дела види Бетовеново умеће да од вишеставачне сонате (сонатног циклуса) креира једноставачну фантазију, захваљујући импровизационим елементима, које је спроводио кроз разноликост. Тимоти Џонс (Timothy Jones) сматра да први став, поред свог јаког мотивског језгра и тоналног подручја, може да представља једну песму без речи или, пак, бинарну форму чији се први део, који траје до 42. такта састоји из пет фразе.<sup>17</sup>

Композитор мења тонално расположење на малом простору – уочава се прелазак из тоналитета Е-дура у тоналитет е-мола у 9. и 10. такту, затим смена Ха-дура и ха-мола од 15. такта, док су тактови од 12. до 23. проткани хроматиком.

Разложени трозвук у триолском покрету са почетка првог става<sup>18</sup> понавља се од првог до последњег такта, међутим, иако није толико разноврстан, може се рећи да представља подлогу за изградњу саме фантазије.<sup>19</sup> К. Ф. Е. Бах и Кох говоре о томе да трослојност фактуре<sup>20</sup> која се може уочити у овом делу, такође, представља принцип за изградњу типичног облика фантазије, а да тумачење самог понављајућег триолског покрета из првог става – као „иконе” пратње – заправо означава „чисту музику” коју приказује фантазија.<sup>21</sup> Мелодија целог става *Adagio sostenuto*, изведена је, дакле, из специфична три мотивска материјала изложена у првих девет тактова, који представљају везивни елемент, својеврсну нит која музички ток ове Бетовенове сонате чини јединственим. Трослојни материјал, указује на комбиновање инструменталног и вокалног жанра, при чему се наилази на повезаност сонате „уназад” и „унапред”, најпре са Баховим (Johann Sebastian Bach) коралима и речитативом бр. 18 из *Weihnachtatorium*-а, са

<sup>16</sup> Нав. према: Sarah Clemmens Waltz, нав. дело, 36.

<sup>17</sup> Timothy Jones, *Beethoven: The Moonlight and Other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 16.

<sup>18</sup> В. Лудвиг ван Бетовен, Соната оп. 27 бр. 2, први став, *Adagio sostenuto*, т. 1–5, у партитури доступној на линку: [https://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_No.14,\\_Op.27\\_No.2\\_\(Beethoven,\\_Ludwig\\_van\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.14,_Op.27_No.2_(Beethoven,_Ludwig_van))

<sup>19</sup> Велики број фантазија, објављених крајем XVIII века указују на то да је употреба овог разложеног трозвука у триолском покрету стандардна тема фантазије. В. Sarah Clemmens, нав. дело, 37.

<sup>20</sup> В. Лудвиг ван Бетовен, нав. дело, први став, *Adagio sostenuto*, т. 56–59.

<sup>21</sup> Sarah Clemmens, нав. дело, 37.

Шубертовим (Franz Schubert) лидом *An den Mond in einer Herbstnacht*, затим са Левеовим (Loewe) *Der Fischer* из опуса 43, Мартинијевом (Jean-Paul-Égide Martini) *Romanzom* из *Annette et Lubin*, као и са многим другим вокално-инструменталним композицијама.<sup>22</sup>

Експресивни хармонски ефекат у прва четири такта (тоника – тонични секундакорд – шести ступањ – наполитански сектакорд – доминанта – каденцирајући квартсектакорд – тоника) појачан је употребом непрекидног тоничног педала, а сама тематска структура је истакнута захваљујући динамичкој компоненти. Кода (т. 60–69), доноси антиклимакс, и захваљујући *attaca* повезивању уводи директно у други став сонате – *Allegretto*, са којим је кода првог става повезана почетним ритмичким мотивом, и енхармонским тоналним презначењем. Други став, *quasi* „квартет” у клавирском аранжману, указује на елементе игре, односно скерца, који се налази на месту менуета и триа, облика троделне песме. Трећи став – *Presto agitato* доводи се у везу са првим ставом, јер садржи шеснаестинско разлагање акорада, које је подржано басовом линијом (т. 1–14), али ипак задржава свој јединствен карактер и специфичну коду која обухвата онакав виртуозитет фантазије, какав је користио К. Ф. Е. Бах у својој Сонати бр. 6.

Бетовеново ремећење сонатне форме је разумљиво (в. прилог 1), кроз само коришћење тема и „фантастичних” хармонија уз помоћ којих композитор успева да пренесе своју „личну” поруку. Развој тематског материјала унутар ставова, као и мотивска повезаност сваког става чине оп. 27 бр. 2 и сонатом и фантазијом у исто време.

Betoven u svojoj *Sonati quasi una fantasia*, simbolički otvara, započinje i pokreće novi XIX vek u muzici, vek u kome upravo fantazijski princip postaje sve dominantniji i proizvodi čitav niz muzičkih modifikacija, transformacija, neočekivanih iskoračenja, inovacija i kršenja pravila i zakona koji su se vekovima postepeno izgrađivali.<sup>23</sup>

Елементи фантазије, односно самог фантазијског принципа музичког мишљења, препознају се директно у средишту сонате – у сонатном облику сонатног циклуса. На тај начин, композитор ствара један потпуно другачији, провокативнији, разноврснији и наравно, комплекснији вид инструменталног обликовања музичког тока.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Исто, 5–25.

<sup>23</sup> Тијана Поповић Младјеновић, нав. дело, 395.

<sup>24</sup> Исто, 395.

Бетовенова фантазија, у складу са Коховим тумачењима, разумљива је пре свега као „скуп слика и идеја, исписаних на празном папиру наших душа” – спонтано се разилазећи из оквира уређења, а потом градећи неограничену игру или „хаос”. Музичка фантазија, разуме се, не представља само област слободне игре, већ као што је споменуто, „игре страсти“. „Меланхолија”, темељним истраживањем, које је извршено од стране Петера Шлеунинга (Peter Schleuning), повезује се са „индивидуалним изразом туге – карактеристике која се креће у оквирима од меланхоличног до тужног расположења и може се сматрати главним садржајем слободне фантазије”. Ова меланхолија је свакако део *Месечеве сонате*, а по Ленцовом мишљењу, који је назива *Adagio sulla morte d'un eroe*, види се да је и топос ламентата такође идентификован у првом ставу.<sup>25</sup> Елејн Сисман (Elaine Sisman), појашњавајући реторичку функцију фантазије, као и њену повезаност са сензибилитетом и са било каквом уметничком сликом, долази до закључка да „у фантазији говорник/композитор користи слику како би одсутну ствар учинио присутном, призвао искуство, дотакао публику, покренуо њихове страсти да осете жељена осећања”.<sup>26</sup>

### **Моцартова Фантазија**

У својој суштини, сам музички ток, очигледно је склон преображењима, и у том смислу, потенцијално веома сложен. Тематски, тонални и структурни планови, на основу којих је музичко дело изграђено, показују да сви њихови различити елементи могу да створе еквивалентне односе са најразноврснијим формалним значењима. Две музичке теме, потпуно различите са тематског становишта – у великом степену различите у семантичком смислу – могу да буду еквивалентне на основу неких других музичких компоненти и планова.<sup>27</sup> С тим у вези, на примеру Моцартове клавирске композиције *Фантазија у це-молу* К. 475, издвојићу све битне делове из којих се ово дело састоји и указати на прожимање фантазијског начина мишљења са улогом поменутих делова у „претпостављеном” формалном моделу.

<sup>25</sup> Sarah Clemmens Waltz, нав. дело, 38–39.

<sup>26</sup> Elaine Sisman, *After the Heroic Style: Fantasia and Characteristic Sonatas of 1809*, *Beethoven Forum*, 1998, 7, 88.

<sup>27</sup> Детаљније у: Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998, 48–49.

Моцартова фантазија у це-молу, представља место и тренутак када сви њени елементи, односно елементи „слободне” фантазије крећу да прекорачују границе њеног домена и да налазе везу са различитим музичким жанровима – када постепено и готово неприметно почну да се шире у свим другим музичким врстама. Музичка фантазија, захваљујући Моцарту, долази до једног вишег нивоа и доводи се у везу са феноменом *слободне игре* – саставним елементом креативног потенцијала у стваралачком процесу.<sup>28</sup> Ова фантазија се у складу са њеним тумачењима од стране различитих издавача, сасвим оправдано сврстава међу Моцартове клавирске сонате, иако се њена форма по много чему опире стандардном моделу сонате – нестандартност моделирања „сонатности” у фантазији, огледа се, пре свега, у томе што је она једноставачна, за разлику од осталих сонатних циклуса, који су углавном конципирани у вишеставачним оквирима.<sup>29</sup> Фантазија у це-молу, доживљава се, дакле, као сонатна форма, која је слободније конципирана, и самим тим превазилази историјски и стилски тренутак у коме је створена, јер антиципира развој музике у XIX веку, када ће реализовање сонатног циклуса у једном ставу постати композиторска пракса, што се може видети на примеру Листове (Franz Liszt), клавирске композиције *Сонате у ха-молу* (1852–1853).

Одсеци Моцартове фантазије, представљају саставне делове сонатног облика, али, истовремено, због наглашене посебности сваког појединачног одсека – посебности у смислу тематског и тоналног контраста, могу се третирати и као *quasi* ставови у замишљеном сонатном циклусу, чији је ефекат додатно појачан честим променама темпа.<sup>30</sup> (в. прилог 2)

Први одсек, *Adagio*, могуће је тумачити као експозицију сонатног облика. Почетним тоновима у унисону и форте динамиком, који илуструју снагу и јачину осећања, производи се сигнал за пажњу, којим као да се сугерише важност предстојећег музичког тока. Континуирани музички ток од 1. до 25. такта<sup>31</sup> подржава чињеницу да је музика вођена једном врстом фантастике, фантазије, у коју се укључује слобода импровизационе разраде басове линије. Почетак у це-мол тоналитету, структурно је организован као

<sup>28</sup> Tijana Popović Mladjenović, нав. дело, 389–390.

<sup>29</sup> Berislav Popović, нав. дело, 49.

<sup>30</sup> Детаљније у: W. A. Mozart, *Sonaten und Fantasien für Klavier in vier Bänden, Urtextausgabe*, Band III, Leipzig, Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1956.

<sup>31</sup> В. В. А. Моцарт, Фантазија у це-молу, К. 475, *Adagio*, т. 1–25, у партитури доступној на линку: [https://imslp.org/wiki/Fantasia\\_in\\_C\\_minor%2C\\_K.475\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Fantasia_in_C_minor%2C_K.475_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

период у трајању до 18. такта и хипотетички означава прву тему, док је одсек од 18. такта, чији је почетак у ха-молу, и који захвата тоналну област Ге-дура, могуће тумачити као „проширење” у функцији моста. Потенцијална друга тема, у Де-дуру, конструисана је у виду прелазног облика дводелне песме.

Одсек *Allegro* је у а-мол тоналитету и садржи велики број модулативних кретања, и у складу са својом тематском грађом, која се на првом месту односи на понављање једномотивског језгра, који се излаже од 63. такта,<sup>32</sup> а који се заправо подудара са Бетовеновим начином изградње музичког тока у првом ставу сонате оп. 27 бр. 2 садржи разлагање акорада у осминама у басовој линији, које се потом претвара у онај Бетовенов специфични триолски покрет о коме је већ било говора.<sup>33</sup> Овај одсек, третира се као развојни део сонатног облика.

*Andantino* у Бе-дур тоналитету – на основу аналогног конструктивног уређења са одсеком друге теме у *Adagio*-у (прелазни облик дводелне песме), иако без постојања тематске подударности, на основу заступљености сасвим одређених дурских тоналитета за област друге теме (Де-дур и Бе-дур) – може се сматрати репризом „друге теме”.<sup>34</sup> У одсеку *Piu allegro* очигледно је значајно проширење „моста” из експозиције у обрнутој репризи овог сонатног облика, док одсек *Tempo primo* указује на скраћену репризу прве теме у основном це-мол тоналитету са кодом. Специфичност Моцартове фантазије јесте, дакле, слика о самом примењеном „формалном образцу” у њој – сонатни облик са обрнутом репризом, и такође, неподударност тематике у поновљеној имагинарној другој теми у репризи, која се надомешћује елементима из структурног и тоналног плана, јер оно што се из саме анализе може закључити јесте да је доминантна чињеница то што је тема оба пута изложена у дурском тоналитету, док је молски тоналитет строго резервисан за наступе прве теме – тоналитети Де-дур и Бе-дур су тоналитети на растојању за велику секунду од основног це-мол тоналитета.

Три изразита аспекта музике који се односе на басову линију, промене у фактури, као и утврђивање структуре облика, заједно са темпом, метром, ритмом, динамиком и

---

<sup>32</sup> В. Исто, *Allegro*, т. 60–70.

<sup>33</sup> В. Исто, *Allegro*, т. 1–25.

<sup>34</sup> Еквивалентни односи се успостављају на другом плану, а еквиваленцијом се избегава шематски план и постиже слобода. Детаљније у: Berislav Popović, нав. дело, 52.

артикулацијом, углавном се током музичког процеса развијају и проширују, а сама мелодија, хармонија и агогика, као тачке гравитације, везане су за теме, њихове репризе и коду, и истичу емоционални израз, као један од саставних елемената музичке фантазије, карактеристике која ће се посебно развијати у XIX веку.

Са Моцартовим стваралаштвом, музичка фантазија као да престаје да „позајмљује” чврст *спољашњи оквир* за своје *унутрашње слободе*, или, позајмљујући га, креће да га мења и тако трансформисаног „враћа” тамо одакле га је позајмила.<sup>35</sup> Елементи музичке фантазије престају да буду ограничени, и почињу да делују изван свог изворног контекста, у свим осталим областима, жанровима, као и стандардним формалним моделима.

### Закључак

Музичка фантазија, као врста која настаје приликом слободног преузимања и коришћења сопствених и туђих готових музичких материјала, и њихове најразличитије употребе, пренамене, функција и видова испољавања у новом контексту, одржала се од њеног настанка па све до данас. Бетовенова *Sonata quasi una Fantasia* базирана је пре свега на фантазијским елементима, који улазе у подручје „сонатности”, при чему допуштају и утицај вокалних карактеристика у своје подручје, градећи „програмско” усмерење. За разлику од Бетовена, код Моцарта је процес „растакања” форме доста сложенији. Моцарт своје дело назива *Фантазијом*, а истиче могућност метаморфозе класичног „идеала” изградње музичког тока – сонатног облика, као и сонатног циклуса – прекидањем његовог дотадашњег принципа коришћења, и проширењем његових потенцијала које налази у простору „фантастичног”. Оно што је Моцарт започео у својој фантазији у це-молу, односи се на трансформацију и спајање сонатног облика и сонатног циклуса, на њихово прожимање у једном ставу, чији су унутрашњи делови, заправо, латентни ставови који функционишу као делови фантастичног сонатног облика.<sup>36</sup> У процесу слободе, она продире у циклус, и указује на суштину еволуције фантазије као форме – одлажење од уобичајених формалних образаца под утицајем фрагментације. Фантазијски принцип,

---

<sup>35</sup> Тијана Поповић Младјеновић, нав. дело, 389.

<sup>36</sup> Исто, 393.

односно принцип слободе у музици, дакле, има могућност да избегне сва правила и законе, и на тај начин, да створи такозвани „слободни музички стил”.

Циљ овог семинарског рада био је указивање на значај фантазијског принципа у фантазијама Моцарта и Бетовена, који, на посебан начин учествују у изградњи „слободног музичког стила”, и стварају дела која надмашују тадашње принципе и начине музичког мишљења. Такође, указују на могућност изградње *фантастичног* музичког дела у спречи са стандардизованим формалним обрасцима, а својим делима, као да антиципирају, оно што ће постати симбол „романтичарских” и не само „романтичарских” тенденција.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Bogunović Blanka, Ivana Perković Radak, and Tijana Popović Mladjenović, W. A. Mozart's *Phantasie* in C minor, K. 475: The Pillars of Musical Structure and Emotional Response, *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 2009, 3/1–2.
- Clemmens Waltz, Sarah, In defense of Moonlight, *Beethoven Forum*, 2007, 14/1.
- Cook, Nicholas and Mark Everist, *Rethinking music*, New York, Oxford University Press, 1999.
- Field, Cristopher D. S, Fantasia, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, London, Macmillan Publishers, 1980.
- Jones, Timothy, *Beethoven: The Moonlight and Other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Kramer, Lawrence, *Musical Meaning – Towards a Critical History*, Los Angeles, University of California Press, 2002.
- Matthews, Denis, *Beethoven Piano Sonatas*, London, British Broadcasting Corporation, 1967.
- Pestelli, Giorgio, *Doba Mocarta i Betovena* (prev. Vesna Oblak-Juranić), Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2008.
- Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio, 1998.
- Popović Mladjenović, Tijana, *Procesi panstiliističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
- Sisman, Elaine, After the Heroic Style: Fantasia and Characteristic Sonatas of 1809, *Beethoven Forum*, 1998, 7.



- Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1991.
- Storr, Anthony, *Music and the Mind*, New York, 1992.
- Узелац, Милан, *Свет као слика у свету фантазије*, Нови Сад, Пројекат-арт, 1994.
- W. A. Mozart, *Sonaten und Fantasien für Klavier in vier Bänden, Urtextausgabe, Band III*, Leipzig, Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1956.

## ПРИЛОГ

Прилог 1: Табела макро форме Бетовенове сонате оп. 27 бр. 2.

Први став ( <i>Adagio sostenuto</i> ) – модификовани сонатни облик						
Експозиција				Развојни део	Реприза	Кода
т. 1–5	т. 5–9	т. 10–15	т. 15–23	т. 23–42	у основном тоналитету, с тим што друга тема почиње у Цис-дуру, а завршава у цис-молу.	/
Увод	Прва тема	Мост	Друга тема	фрагментарна структура		
/	почиње у цис-молу, завршава у Е-дуру	/	почиње у Бе-дуру, завршава у фис-молу	/		

Други став ( <i>Allegretto and trio</i> ) – енармонско преназначење						
Први део ( <i>Allegretto</i> )				Други део ( <i>Trio</i> )		
т. 1–9	т. 9–17	т. 18–26	т. 26–37	т. 1–9	т. 10–18	т. 18–25
Прва тема	Прва тема	Епизода	Прва тема	Прва тема	Епизода	Прва тема
Ас-дур, Дес-дур	варирана	/	варирана; у основном тоналитету	Дес-дур	/	у основном тоналитету

Трећи став ( <i>Presto Agitato</i> ) – сонатни облик							
Експозиција				Развојни део	Реприза		Кода
т. 1–14	т. 15–21	т. 21–63	т. 63–64	т. 66–102	т. 103–116	т. 117–158	/
Прва тема	Мост	Друга тема	Завршна група	фрагментарна структура	Прва тема	Друга тема	
цис-мол	/	гис-мол	/	/	основни тоналитет	цис-мол	

Прилог 2: Табела макро форме Моцартове Фантазије у це-молу, К. 475.

<i>Adagio</i>			<i>Allegro</i>			<i>Andantino</i>	<i>Piu allegro</i>	<i>Tempo primo</i>	
Експозиција			Развојни део			Реприза	Реприза	Реприза	
т. 1–18	т. 18–25	т. 26–41	т. 42–61	т. 62–78	т. 79–90	т. 91–129	т. 130–165	т. 166–172	т. 173–181
Хипотетична прва тема	Проширење у функцији моста	Хипотетична друг тема	Уводни одсек	Централни одсек	Завршни одсек	Хипотетична друга тема	Проширени мост	Хипотетична прва тема	Кода
почиње у це-молу	почиње у ха-молу, модулира у	Де-дур	захвата тоналну област а-мола са нодулацијама			Бе-дур	у ге-молу са модулацијом	це-мол	

*Jovana Avramović*

FANTASTIC GAME OF MUSICAL FORMS - *SONATA QUASI UNA FANTASIA* AND / OR  
*FANTASIA QUASI UNA SONATA?*

**ABSTRACT:** While considering the general analytical approach to musical fantasy as a type, we find its addition to the sonata, in the space between the formal image and more of them which represent a mixture of many different forms – between sonatas, quartets, concerts, symphonies, sonata cycle, sonata form, fugue, rondo, forms of song, play and musical fantasy. In this sense, only Beethoven's *Sonata quasi una Fantasia*, and Mozart's *Fantasy in C minor*, K. 475, are considered fantasies. The aim of this seminar paper is to point out the importance of the fantastic principle in the fantasies of Mozart and Beethoven, who, in a specific way, take part in building up „a free music style” and create works that surpass the ordinary principles and ways of musical thought, typical of that time. Furthermore, Mozart and Beethoven point to the possibility of building a fantastic piece of music in conjunction with standardized formal images, and by their works, they seem to anticipate what will become the symbols of „romantic” and not only „romantic” tendencies.

**KEYWORDS:** Musical fantasy, Ludwig van Beethoven, *Sonata quasi una Fantasia*, Wolfgang Amadeus Mozart, *Fantasy in C minor*, K. 475.

Предраг Ковачевић<sup>1</sup>

(НЕ)СКРИВЕНЕ СТРАНЕ ХУМОРА У ОПЕРИ *ДОН ЂОВАНИ* И СЕКСТЕТУ *МУЗИЧКА ШАЛА* ВОЛФГАНГА АМАДЕУСА МОЦАРТА<sup>2</sup>

АПСТРАКТ: Основна идеја овог рада јесте лоцирање присуства наизглед скривених и потиснутих значења у Моцартовој опери *Дон Ђовани*, и секстету *Музичка шала*, а затим да се, помоћу херменеутичких механизма (односно, херменеутичке методологије у Кречмаровом смислу речи) та значења „дешифрују”, те понуде нови, могући приступи њиховој интерпретацији. Лоцирање и препознавање елемената хумора у вокално-инструментално-сценским жанровима чини се једноставнијим процесом (као што је случај са опером), али се поставља питање постоји ли начин на који се то може постићи и у инструменталној музици? Уочавање потенцијалних скривених значења намеће питања: коме се уметник својим делом обраћа, или какви су његова реакција и став на извесну појаву коју кроз то дело износи? На ова питања може се одговорити уз теоријске и практичне представе о хумору као феноменолошкој категорији, али и уз способност разумевања и тумачења музичког језика и писма кроз аналитички присуп.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Волфганг Амадеус Моцарт, хумор у музици, опера *Дон Ђовани*, секстет *Музичка шала*, херменеутика, синкретичка – експлицитна форма, имплицитна форма.

### Различити приступи тумачењу хумора у музици

Мисаони процеси који се тичу тумачења уметничког дела представљају једну од најинспиративнијих и најпровокативнијих радњи које се одвијају у свести човека. Тумачити уметничко дело значи приближити га свести, али и „издвојити га” од других перципирано-појмовних објеката. Његово разумевање варира од оног субјективног, па до опште усвојеног, „универзалног” интерпретирања уметничког дела. О објективном vs. субјективном тумачењу „текста” писали су, између осталих, Фридрих Шлајермахер (Friedrich Schleiermacher) и Вилхелм Дилтај (Wilhelm Dilthey). Тако је тумачење поменутог (музичког) текста, као нечега што припада пољу херменеутике, Дилтај видео у заобилажењу метафизичког конструктивизма.<sup>3</sup> Колики је степен субјективног у односу на опште прихватање, у зависности је од интеракција које се остварују између уметничког дела, реципијента као субјекта који перципира и интерпретира објекат (својим чулима, као и интелектуалним капацитетима које поседује), као и од свих оних фактора који утичу на

<sup>1</sup> Контакт: [predrag.pedja.kovacevic@gmail.com](mailto:predrag.pedja.kovacevic@gmail.com)

<sup>2</sup> Семинарски рад писан и презентован у оквиру предмета Општа историја музике 2, рађен под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2012/2013. године.

<sup>3</sup> Erwin Hufnagel, *Uvod u hermeneutiku* (prev. Filip Grgić), Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1993, 47.

формирање мисаоног апарата и усвојених ставова. Овим факторима и условима припадају: тренутак постављања уметничког дела у свет, временски период његовог егзистирања, субјективна предиспозиција и естетско искуство реципијента, степен блискости и могућност препознавања појмова и њиховог значења унутар дела, као и психолошки и интелектуални профил самог примаоца и његова општа способност разумевања. Према Херману Кречмару (Hermann Kretzschmar), основни задатак херменеутике у музици јесте да осећања екстрахује из тонова и да вербалним путем назначи оквир њиховог развоја. Тако се, продирањем у смисао и замишљајни садржај уметничког дела, који је затворен у формама (чисто језгро мисли), потом „ослобађа” и вербализује његов ментални садржај, његово духовно својство, представљено осећањима.<sup>4</sup> Овакав став говори у прилог томе да музичко дело представља живи организам који дише, мисли и казује, настао као продукт интелекта и осећања уметника.

Одмах на почетку, када се говори о схватању и тумачењу музичког дела, а што музику суштински одваја од других уметности, јесте њено разгранато дејство које рефлектује ка чулима, од чујног до емоционалног. Такав вид испољавања је управо уздигао музику у односу на све друге уметности, дајући јој вишеструке правце простирања, док истовремено располаже свим оним особинама испољавања које и друге уметности поседују. Мисли се на способност комуникације уметности, исказивање осећања, слање порука, поука, критика, дидактичких и многих других облика њеног манифестовања.

Спајање два концепта, музичког и значењског представља веома ризикантан задатак, па је са разлогом био предмет оштрих дебата.<sup>5</sup> Но, то је само додатно учврстило интердисциплинарност музикологије као научне дисциплине која у овом случају користи знања и тековине из сфера других хуманистичких и друштвених наука (филозофских дисциплина, естетике, теорије и анализе музичког дела, психологије, социологије, историје, феноменологије и многих других).

---

<sup>4</sup> Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 155.

<sup>5</sup> Rossana Dalmonte, *Towards a Semiology of Humour in Music*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1995, 26/2, 167.

Намера композитора да кроз своје дело манифестује мисао, пошаље поруку или искаже лични однос према одређеним појавама спада у област интенционалне музике,<sup>6</sup> док се интенционалност може испољити кроз три системски различите форме.<sup>7</sup> Прва је *експлицитна форма*, која се разоткрива уз помоћ лингвистичких (језичких) експресија додатих музичкој партитури. Затим, *имплицитна форма*, која се може ишчитати из нотног записа, односно која се детектује директно из музичког језика. Трећа форма, која је већ поменута, назива се *синкретичка*, и она подразумева интенционалност изражавања која настаје при сједињавању различитих уметничких форми и музичког текста: позориште и музика у опери, покрети и музика у балету, поезија и музика у песми и тако даље. Са циљем да се свака од поменуте три концептуалне (полазне) форме интенционалног испољавања у музици ближе предочи и препозна, у овом раду ће бити разматрана два музичка остварења Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) – једно које припада вокално-инструменталном, односно музичко-сценском жанру, и друго које припада подручју инструменталне музике, камерном жанру. То су: опера *Дон Ђовани* (*Don Giovanni*, К. 527) и секстет *Музичка шала* (*Ein musikalischer Spaß*, К. 522).

Основна идеја овог рада јесте лоцирање присуства наизглед скривених и потиснутих значења ових дела, а затим да помоћу херменеутичких механизма, односно, херменеутичке методологије у Кречмаровом смислу речи, та значења „дешифрује”, те да понуди нове, могуће приступе њиховог интерпретирања. Ова два примера су сродна превасходно по томе што је у њима широко експлоатисана улога хумора, као друштвеног феномена, и то посредством посебних језичко-музичких структура и метода семантичко-аудитивне природе. То значи да ова дела имају интенционално социјални карактер и значај за друштво, који тече паралелно са њиховом естетско-визуелном и естетско-емоционалном улогом. Понекад уметник не истиче хумор у први план, већ се он, свесно скривен, читава посредно мимикријом, симболима. Некада се хумор изражава директним реферирањем на већ постојеће и препознатљиве форме његовог манифестовања

---

<sup>6</sup> Целокупно музичко стваралаштво, без обзира на врсту, односно жанр којем припада, може се, како сматра Душан Плавша, поделити у две главне категорије: интенционална музика (овде се јасно прави разлика између експресивне и синкретичке интенционалности, о којој ће бити речи у раду), и неинтенционална музика, као производ чистог уметничког стваралачког додира са звучним материјалом у форми искоришћавања његовог потенцијала. В. Dušan Plavša, *Intentionality in Music*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1981, 12/1, 65.

<sup>7</sup> Rossana Dalmonte, *Towards a Semiology...*, нав. дело. 169.

из прошлости, а које данас носе епитет хумористичког. Тада се најчешће узимају неки карактеристични догађаји, значајне појаве или препознатљиви профили, као некадашњи носиоци хумора. Не тако ретко су то и стварне личности које се у виду карикатуре представљају у уметности.

Разне уметничке форме су својим елементима и садржајем пропагирале хумор, али ниједна није постигла такав ефекат као *комедија дел арте* (*commedia dell'arte*). Иако је нагли пораст интересовања за опером током XVII века допринео да *комедија дел арте* постепено пређе у други план, ипак, овај позоришни жанр никада није у потпуности ишчезао. Попут сенке, *комедија дел арте* настављала је свој живот тако што је опери позајмљивала ликове и догађаје својствене њеним сценаријима. Лоцирање и препознавање њених елемената у вокално-инструменталним-сценским жанровима чини се једноставнијим процесом (као што је случај са опером), али се поставља питање, постоји ли начин на који се то може постићи и у инструменталној музици?

Уочавање потенцијалних скривених значења намеће питања: коме се уметник својим делом обраћа, или какви су његова реакција и став на извесну појаву коју кроз то дело износи? На ова питања може се одговорити уз теоријске и практичне представе о хумору као феноменолошкој категорији, али и уз способност разумевања и тумачења музичког језика и писма, посебно када се ради о инструменталној музици, а што чини посебан изазов за аналитичара. Док је код вокално-инструменталних и музичко-сценских облика, или инструменталне музике са програмским предлошком, хумор много лакше лоцирати, реферирање на ванмузичке (лингвистички преводиве) концепте, објекте и афекте у апсолутној музици је много теже. Њихово препознавање у апсолутној музици садржи „хазардне правце” њеног тумачења,<sup>8</sup> чиме се ступа на поље мимезиса у музици. Позајмљивањем термина стилских фигура из књижевности, овде се може говорити и о алузији, персонификацији и метафори у музици. Зато, најчешће пресудну улогу код опажања и закључивања има субјективна склоност слушаоца, која укључује познавање стилских законитости стваралаштва и праксе датог времена, са свим утврђеним конвенцијама које владају, како у музичком, тако и у културном амбијенту у којем је одређено музичко дело настало. Од велике важности за уочавање и разумевање

---

<sup>8</sup> Ивана Вуксановић, Хумор у српској музици XX века, Београд, Факултет музичке уметности, 2010, докторска дисертација, рукопис, 155.

прикривених нивоа значења које садржи неко музичко дело, јесте и упознатост са стилским оријентацијама композитора тог дела, као и са биографским чињеницама из његовог живота.

С обзиром на то да је у литератури (херменеутичке, онтолошке и семиолошке основе)<sup>9</sup> посвећена велика пажња приликом објашњавања реторичког дискурса хумора и његове функције, укратко ће бити наведене најважније особине хумора – његова многостраност, варијабилност и противречност – које могу чинити, више или мање утврђену конвенцију његовог постојања и функције у друштву. Неки углови сагледавања и манифестовања хумора могу се сажети у следећим ставовима које, у својој студији о хумору, наводи Марија Корен-Бергамо. Хумор се простире на релацији супротних полова, поред тога што забавља, засмејава и ослобађа, он може да плаче и да тугује. Помоћу њега може да се маскира реалност, разоткрије или прикрије стварност, да се успостави равнотежа, али и да се критикује, или, пак, исмеје нечија мана или уздигне врлина. Уз помоћ овог реторичког средства, такође може да се изрази самокритика, презир и осуда, саопшти сумња или негодовање, једном речју, кроз то реторичко средство испливава слободан говор човековог ума, то јест било шта што окупира уметникову свест и машту, а као лични утисак тежи да буде саопштено и подељено са другима.<sup>10</sup> Из овога се закључује да хумор не обухвата само комичну естетску категорију, већ и ону другу страну животног пута која носи бремене туге и бола, жецаја и плача. У том смислу, хумор је могуће сагледавати и као езотеричну категорију која се креће на релацији озбиљност–комичност. С тим у вези, први део рада настоји да осветли место конфронтације две емотивно-психолошке супротности (комичног и трагичног), и то преко својих саставних елемената (као што су карикатура и гротеска у опери *Дон Ђовани*), док ће се у другом делу рада, на примеру *Музичке шале*, представити оне друге стране и врсте хумора као што су пародија, иронија и сатира. Такође, испитаће се могућност постојања карикатуре и гротеске у секстету *Музичка шала*, односно да ли у њему могу да се лоцирају потенцијални носиоци хумора,

---

<sup>9</sup> Хумором су се, са лингвистичког и естетичког становишта, у новије доба бавили многи аутори, а неки од њих су: Умберто Еко (Umberto Eco), Роџер Скрутон (Roger Scruton), Артур Данто (Artur Danto) и други, док су хумор у музици, из сасвим специфичних углова, проблематизовали: Леонард Мејер (Leonard B. Meyer), Александар Смит (Alexander Brent Smith), Розана Далмонте (Rossana Dalmonte), код нас Марија Корен-Бергамо и Ивана Вуксановић.

<sup>10</sup> Marija Koren-Bergamo, *Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika u muzici do XIX veka*, *Magistarski radovi*; sveska 3, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1985, 10.



попут живих ликова који дишу у опери *Дон Ђовани*, а који су опет позајмљени из других сценско-музичких форми, каква је на пример *комедија дел арте*.

Са обзиром да је релација између *комедије дел арте* као сценско-музичке форме и развоја опере научно утемељена, а посебно улога *комедије дел арте* у формирању елемената комичне опере,<sup>11</sup> тако ће се и у овом раду трагати за потенцијалним местима који на њу директно реферирају. Одједи *комедије дел арте* представљају посебан вид провокације у делима која немају текстуални предложак. Да је *комедија дел арте* непресушни извор хумора показује и то да су током XX века бројни композитори у своја дела апсорбовали њој својствене елементе и ликове, пре свега кроз инструменталну, вокално-инструменталну, сценску и програмску музику (у делима Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg), Рихарда Штрауса (Richard Strauss), Даријуса Мијоа (Darius Milhaud), Игора Стравинског (Игорь Стравинский), Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni), Вилијема Волтона (Sir William Walton), и других композитора. Овом приликом ће се, поред оперског стваралаштва, разматрати постојање елемената *комедије дел арте* и у инструменталном стваралаштву XVIII века, и то на другом одабраном примеру – Моцартовом секстету *Музичка шала*. Поред тога, анализом музичког језика овог секстета, заћи ће се дубље у откривање скривених мисаоно-језичких интерпретација једне друге *апстрактније* форме уметничког изражавања – метајезик и метауметност – чиме ће се одговорити на појмове као што су: *метамузика, самореференца, саморефлексија и метареференца*.

### **Разоткривање прикривених значења у опери *Дон Ђовани***

И поред тога што порекло сценских и музичко-сценских облика сеже далеко у прошлост (у период античке Грчке и Рима), настанак и развој комичне опере крајем XVI и током XVII века, добрим делом ослонац проналази у нешто старијем позоришном облику – *комедији дел арте*. Неке опште аналогije у концепцији ова два жанра уочавају се у избору комичних ликова, врсти заплета, као и елементима формалне структуре. Међутим, оне се могу објаснити и чињеницом да су поменути жанрови израз истог друштва, и да имају доста сличности у начину схватања и реализацији театарског спектакла. И *комедија дел арте*, без обзира на њен наслов који садржи у себи реч *комедија*, могла је уз доминантни

---

<sup>11</sup> Nino Pirrotta, 'Commedia dell' Arte' and Opera, *The Musical Quarterly*, 1955, 41/3, 319.

комичан, садржавати и трагичан израз, али оно што се подразумевало јесте то да је увек имала срећан крај.<sup>12</sup> Одрози *комедије дел арте* посебно су били евидентни у комичним операма, и то у преузимању њених ликова, њихових карактерних особина и комичних сцена у којима су се ови ликови кретали. Снага њеног утицаја у периоду између 1545. и 1625. године, лежала је у великој способности да апсорбује поједине независне уметничке форме (глума, музика, рецитација, акробација и друго), затим традицију и обичаје (регионално/локално различите), али поврх свега, карактеристике неједнаких, често опозиционих, културних и друштвених слојева. Ово последње се намеће као изузетно важно, јер је раскрчило пут за један нови вид уметничког говора. Тиме су проширена и обогаћена средства обраћања широј друштвеној заједници.

Временом, долази до потпуне равноправности, а затим и до померања акцента са текстуалне на музичку компоненту. Међутим, останимо још мало у предмоцартовском времену, како бисмо појаснили еволуцију самог либрета; неодвојивог сегмента у стварању драматуршког тока опере. Један либретиста, који је битно утицао на осмишљавање и артикулацију сижеа комичних опера – правећи један вид реминисценције на *комедију дел арте* – био је италијански драмски писац Карло Голдони (Carlo Goldoni). Голдони је заменио устаљена маскирана лица реалистичним ликовима, док је понављање тривијалних сцена, што је било уобичајено у *комедији дел арте*, трансформисао у чврст и кохерентно повезан систем. Ниједан либретиста пре Голдонија, није се тако предано посветио карактеризацији ликова, посебно представљајући на сцени друштвене односе и класне сукобе. Голдони је култивисао мноштво типизираних ликова и структуралних делова комедије, али се један посебно издваја, вршећи касније огроман утицај на обликовање и артикулацију финала буфо опера.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Исто, 305.

<sup>13</sup> Карло Голдони је, у сарадњи са композитором Балдасареом Галупијем (Baldassare Galuppi), променио структурални и формални план италијанске опере. То је посебно дошло до изражаја у финалима на крају чинова, утичући на појаву ансамбла са истовременим наступом више ликова. Тако, на пример, у комичној драми *Аркадија у Бренти*, други чин се завршава величанственом маскаралом, у којој се пет учесника преоблачи у костиме пет одабраних личности из *комедије дел арте*, уз сценски амбијент какав јој у потпуности одговара, стварајући на тај начин драму у драми. В. Daniel Hertz, *The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera, Proceedings of the Royal Musical Association*, 1977, 104, 70.

До тада, чинови су се завршавали краћим хоровима или ансамблима, да би сложеније разрађена и обимнија финала, каква уводе Галупи и његов либретиста, постала узор и образац који ће следити Хајдн (Joseph Haydn) и Моцарт.

Голдони је у своје комичне комаде „уселио” карактеристичне ликове из опере серије, а најчешће међу њима, љубавнике племићког порекла заједно са препреденим слугама, сељацима и сељанкама који егзистирају између њих, али и друге комичне ликове. Њима је понекад додавао улоге које су у себи носиле спој две различите личности, познате под називом *di mezzo carattere*. Овакав амалгам комичног и озбиљног у себи, изродио је нови облик, назван *драма ђокоза* (*drama giocoso*/шаллива драма), који се од 1748. године континуирано може пратити.<sup>14</sup> *Дон Ђовани*, једина међу Моцартовим зрелим операма, носи поднаслов *драма ђокоза*.

*Драма ђокоза* је у Моцартовом оперском остварењу *Дон Ђовани* постала истинска *играна драма* у музици, спајајући истовремено две супротне стране живота, озбиљност изражену преко моралистичког вредновања живота, на једној страни, и „ голу” животну непосредност у виду хедонистичког приступа и остварења свега достижног и недостижног, на другој. Тежња ка идеалу, као квалитативна категорија животног опредељења, испуњава овај дводимензионални простор, и то у првој димензији, идеал бива наметнут од стране друштва, док у другој димензији његов власник постаје појединац. Отуда се овде може говорити о *животу унутар живота*, али и *животу изван Живота*. Настојања либретисте и композитора да представе живот са свим његовим трансформацијама и флукуацијама, остварена је преко тоталитета односа, у којем сваки од протагониста (*Дон Ђовани*, *Лепорело*, *Дона Ана*, *Дона Елвира*) има засебну функцију у *животу живота*.

Од 27 нумера опере *Дон Ђовани*, 15 су арије, док ансамбли (дуети, терцети, квартети, квинтети и секстети) поспешују и интензивирају прилике диктиране самом драмском радњом, заснованом на заплету између протагониста. Ансамбли чине изванредну основу на којој композитор на најразличитије начине приказује реакције протагониста у зависности од сложености ситуације у којој су се нашли. Моцарт је уочио огроман потенцијал који у себи носи ансамбл, те он у опери *Дон Ђовани* постаје централни структурални елемент, превазилазећи арију, у погледу сложености коришћених музичко-изражајних средстава и начина обликовања форме, истовремено унапређујући улогу покретача радње коју је имао речитатив. Финала постају опере у малом – вид *опере у*

---

<sup>14</sup> Daniel Hertz, Goldoni, Don Giovanni and the Dramma Giocoso, *The Musical Times*, 1979, 120/1642, 993.

*опери* – место где се сви или неколико протагониста суочавају међусобно, али, истовремено задржавајући сопствени идентитет, како у карактерном (особеном), тако и у музичком смислу. Музичка препознатљивост кроз особену мелодијску и ритмичку линију које припадају протагонисти, постају интегрални део целине, али је радња интензивирана, темпо се убрзава, динамика се смењује са инертним кретањем ка расплету драмског тока.<sup>15</sup>

Пре него што се укаже на потенцијал хумора који у себи носи ансамбл, објасниће се његова примарна функција, без које се овај потенцијал никада не би могао искористити. Моцарт је у ансамблима имао отворен простор за интензивирање драмске радње и постизање најефектнијих психолошких прогресија. То је најчешће изведено изненадним драмским преокретима који су праћени интензивним и неочекиваним музичким променама, што доказују и прве три сцене које се спонтано преклапају једна преко друге. Након Лепореловог духовитог монолога (*Nozze e giorno faticar*), Дона Ана трага за маскираним Дон Ђованијем, након чега следи двобој између њега и Команданта, уз његове потресне последње речи, затим дијалог у шаптају између Дон Ђованија и Лепорела, да би се на крају, након поновног доласка Дона Ане која открива мртво тело свога оца, појавио Дон Отавио тражећи освету.

Моцарт поставља овај блок догађаја као велики *concertato* који се састоји од смене соло епизода (у којем учествују један, два или три гласа/протагониста) и инструменталног интерлудијума који прати поменути двобој, након чега следе три епизоде за три гласа (*Ah soccorso!... Son tradito*). У музичком току затим наступају два кратка *secco* речитатива (*Leporello, ove sei?* и *Ah! del padre in periglio*), двогласни *accompagnato* речитатив (*Ma qual mai s'offre, o Dei*), и дует сегментиран у два дела појавом новог речитатива. Захваљујући овако осмишљеном драмском току пуном унутрашњих контраста, либретиста Да Понте (Lorenzo Da Ponte) је Моцарту пружио шансу да целу сцену обједини преко серије тесно повезаних динамичних догађаја. Драматуршки принцип по коме се одвијају ове три сцене представља реалистичку интерпретацију свакодневног живота. Међутим, смрт Команданта овде није само један изненадни, немио догађај који је проистекао из његовог покушаја заштите своје ћерке, већ се након ове сцене стиче потпуни утисак о карактерним цртама извршиоца ове радње. Шта нам то говори ова сцена? Најбоље је поставити неколико

---

<sup>15</sup> Mladen Dolar, If music be food of love, II (prev. Tatjana Marković), *TkH: Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, 2003, 6, 83.

реторичких питања. Шта нам је указало на то да је Дон Ђовани желео Командантову смрт? Да ли је Дон Ђовани први изазвао супарника на двобој? Видимо ли некакву уплашеност исходом двобоја? Има ли среће у његовој победи? Изражава ли он на било који начин покајање за овај трагичан исход? Сва ова питања, и поред одричног одговора, отварају посебну дебату о карактеру главног протагонисте. Оно што из ових догађаја исијава јесте Дон Ђованијева индиферентност, али и неустрашивост.<sup>16</sup> Од овог тренутка (који, заправо, представља сам почетак драме), па све до самог краја опере, ми само допуњујемо нашу представу о овом неустрашивом господару, што нам помаже да подробније образложимо претходне негативне одговоре. Оно што је још важније јесте лоцирати хумор, и начине на које га Дон Ђовани, у свој овој индиферентности, пропагира.

Пређашња сцена је, заправо, почетак краја! Сви поступци говоре у прилог томе да Дон Ђовани бескомпромисно следи принцип ужитка којег се никада и нипошто не одриче. Он се придржава начела које одлази до екстрема зарад којег је спреман чак и да изгуби свој живот. Дон Ђовани у лику Дон Жуана се разликује од других аристократа, не само чињеницом да је имао велики број жена – што и не би било изненађујуће за једног аристократу – већ то што је своје задовољавање нагона уздигао до нивоа етичког принципа за који би пре дао живот него што би га се одрекао.<sup>17</sup> Те принципе Дон Жуан излаже одмах на почетку, да би на самом крају, одбијањем да се покаје и покуша да се искупи, само потврдио да је остао апсолутно доследан својој вери, јединственој самовољној и неприкосновеној вери, вери без посредника, вери у безусловно право којим се руководи. На овај начин он је и свако и нико. Својим поступцима он је борац против једнакости, бунтовник који жели да поврати стари систем, а за који се залаже и брани идеологија просветитељства. Међутим, да ли га Моцарт „кажњава” тиме што је једини коме недостаје музички идентитет?

---

<sup>16</sup> Дон Ђованију не понестаје храбрости, нити на било који начин показује знаке узнемирености након разоткривања његових прљавих планова завођења лукаве сељанчице Церлине, чији је младожења Мазето, уз довитљиву асистенцију Лепорела, остао без своје веренице на тренутак. Док се Церлина одупире Дон Ђованију у закључаној просторији, изненада улазе прерушени Дона Елвира, Дона Ана и Дон Отавио, оштро осуђујући преступника. Ово место у опери је јединствено због још једне ствари која се намеће да буде постављена као засебно проблемско питање. Наиме, овим гестом, у којем Дон Ђовани, љубавник демонског нагона, пред свима нама не успева да изврши свој циљ завођења, укинута је његова натприродна omnipotencija и моћ. Он и даље остаје ван конкуренције, али сада су сви свесни његове потенцијалне рањивости. Његова величина лежи управо у томе да он никада није био остављен, свету није познато његово сломљено срце, јер би у супротном то аутоматски убило овог јунака, и његов мит би убрзо ишчезао.

<sup>17</sup> Dolar, *If music be food of love*, II..., нав. дело, 92.

Недостатак уводне арије<sup>18</sup> оставља музички „неодевеног” Дон Ђованија, међутим његова „певачка даровитост”, тачније прилагодљивост како певачком стилу опере серије тако и буфо опере, постављају овог протагонисту у сам центар збивања, односно у тачку којој све гравитира, али и од које се све одбија. Он је карикатура, која својом гримасом проговара, која негодује и протестује, или се руга и подсмева. Прилагодљив је свим ситуацијама, на шта указује потпуна подређеност јасно профилисаном и уједначеној музичкој пратњи, као и идентична мелодија прве виолине и флауте које га прате.<sup>19</sup>

И док је слугу Лепорела много лакше лоцирати унутар *комедије дел арте*, његовом господару је, због карактерне хетерогености и променљивости, готово немогуће дати конкретан лик. Њега можемо видети као карикатуру која опонаша сва три облика „карактерних ликова” (*stock characters*) *комедије дел арте*<sup>20</sup>, и то: представнике заљубљених, или у овом случају *псеудозаљубљених*; затим репрезентује *старце* (али као „у огледалу”, реконструишући њихову прошлост) – *капетана* који више није само пуки хвалисавац (као капетан *Снавента* који се непрестано шепурио својим подвизима), већ сада на делу имамо прилику да видимо и праву борбу овог „разметљивца”; и напokon, маскирањем у свог слугу (о мимезису овог лика из *комедије дел арте* биће речи нешто

---

<sup>18</sup> Прва његова арија је *Шампањ арија* (*Finch' han dal vino*), врло кратка и у престо темпу, „налик је на шампањац и његове пенушаве мехуре који нестају у муњевитом заносу”. Dolar, *If music be food of love*, II..., нав. дело, 92.

<sup>19</sup> В. Волфганг Амадеус Моцарт, *Дон Ђовани*, I чин, нумера бр. 11 (прва Дон Ђованијева арија), *Finch' han dal vino* (*Шампањ арија*), *Presto*, т. 9-18 (клавирски извод) Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Don\\_Giovanni%2C\\_K.527\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Don_Giovanni%2C_K.527_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

<sup>20</sup> Карактерни ликови *комедије дел арте* могу се поделити у три велике групе, а оне даље, у подгрупе са заједничким спољним (физичким) и унутрашњим особинама ликова, и то: старији мушкарци или старци (*Il Vecchi*), затим зани – слуге (*Il Zanni*), и љубавници инаморати (*Gli innamorati*). С обзиром на то да ће се у другом делу рада испитивати мимезис ликова *комедије дел арте* у секстету *Музичка шала*, укратко ће бити набројани и описани главни репрезенти сваке од ове три групације. У групу старијих, међу осталима, спадају: Панталоне (*Pantalone*) – имућна, стара шкртица (циција), обично развратан и похотљив, који је уносио немир међу младе; Доктор (*Il Dottore*) – уображени доктор, професор свезналица који у ствари не зна ништа; Капетан (*Il Capitano*) – хвалисави, разметљиви мачо војник, који је у суштини кукавица. Међу зани слуге се убрајају: Арлекин (*Arlecchino*) – проницљиви акробата, лукави слуга, најчешће детињастог понашања, али који најчешће побеђује; Бригела (*Brighella*) – свађалица, увредљивац, костоломац који је увек спреман за тучу; Колумбина (*Columbina*) – мала кокетна голубица, духовита и живахна собарица, обично веома интелигентна, често најбоља пријатељица водеће даме или Арлекинова девојка (позната и као Арлекина); Пулчинела (*Pulcinella*) – глупи тип слуге, који на моменте подсећа на интелигентног човека, обично човека из народа; и Педролино (*Pedrolino*) – увек спреман на збијање шала, посебно преко сопственог кукавичлука, али никада не губећи достојанство. Инаморати (заљубљени) су познати по разним именима, а најпопуларнији су били Флавио (*Flavio*) за момке, Фламиниа (*Flaminia*) и Изабела (*Isabella*) за девојке. Детаљније о историјату и ликовима *комедије дел арте* на: <http://shane-arts.com/commedia.htm>.

касније), Дон Ђовани се скрива иза нижег друштвеног сталежа, а из *комедије дел арте* и опонаша слугу – *занија*.

Од преостале две Дон Ђованијеве арије, једна је серенада (*Canzonetta*) *Deh, vieni alla finestra* коју он пева маскиран у Лепорела, у којој уочавамо двоструки хумор, и то: преузимањем улоге слуге (што је напред речено), али и гестом којим пародира завођење<sup>21,22</sup>. Поред тога што носи маску на себи док се удвара, а што директно реферира на *комедију дел арте*, овде се огледа и додатна веза са овим жанром. Префињен стил певања, било *a capella*, било уз пратњу инструмената као што су лаута, блок флаута или шпанска гитара, здружених са карактеристикама умерених и непретенциозних форми игара, био је манир заљубљених (*Inamoratti*), али и ликова који су припадали групи слуга – *занија*, међу којима су: Скапино (*Scapino*), Мезетино (*Mezzettino*) и Ковијело (*Coviello*) који је свирао мандолину.

Често су стихови песама, које су они изводили, садржавали трагичну ноту, што је представљало парадокс представљен хумором у виду трагичне карикатуре. Ана Мекнил (Anna McNeil) је анализирајући једну Скапинову чакону (*aria di Scapino*), једину која је штампана, и у коју је додала модерне акордске шифре, наспрам оних записаних *alfabet* нотацијом за шпанску гитару, дошла до занимљивих запажања. Ова арија, чији је музички ток заснован на принципу чаконе, садржи модулацију у доминантни тоналитет и хармонску прогресију I–IV–V–I. Поред разноврсних хармонских варијација и 28 стихова који говоре о трагичном Скапиновом издисају, где се са пуно меланхолије истичу сви градови у којима је он оставио по један инструмент, у овој арији доминира синкопирани ритам, чиме се у потпуности пориче жалосна лирика текста песме и Скапинов издисај.<sup>23</sup>

Као да гледамо Скапина, који под прозором Дона Елвире, уз пратњу мандолине, пева строфичну серенату са ламентозним текстом, и која се такође одвија на једноставној хармонској подлози (I–IV–V), у дводелној форми (a b a b). Једина разлика је та што одсек b

---

<sup>21</sup> В. Волфганг Амадеус Моцарт, *Дон Ђовани*, текст канцонете *Deh vieni alla finestra* (Дођи до прозора) текст је доступан на ленку: <https://semprelibera.altervista.org/wolfgang-amadeus-mozart/don-giovanni/deh-vieni-alla-finestra/>

<sup>22</sup> В. Волфганг Амадеус Моцарт, *Дон Ђовани*, Нумера бр. 16, *Canzonetta* (Дон Ђовани), *Deh vieni alla finestra* (Дођи до прозора), *Allegretto*, т. 1-8 (клавирски извод) Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Don\\_Giovanni%2C\\_K.527\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Don_Giovanni%2C_K.527_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

<sup>23</sup> Anne MacNeil, *Music and Women of the Commedia dell' Arte in the Late Sixteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2005, 27.

не модулира, као у случају Скапинове арије у доминантни, већ сада у субдоминантни тоналитет (Ге-дур).

Колико је спретан и брз у својој промени и прилагођавању, показује наредна сцена, у којој Дон Ђовани, након певања серенаде (канцонете) испод Дона Елвириног прозора бива пресретнут од стране Мазета и других супарника, али и даље маскиран у слугу, успева да их насамари. Начин на који успева то да уради, недвосмислено указује на технику коју су примењивали врло често поједини ликови *комедије дел арте*. Наиме, ради се о игри речи, коју су користили заљубљени (инаморати) током удварања, познатијој као реторичка фигура набрајања речи истог или сличног корена, а различитог значења, названа *парономазија*. Ова елегантна игра „двосмислених” речи била је често употребљавано средство заљубљених али и стараца (коју је посебно практиковао *Dottore*). Ова реторичка фигура је морала да се користи врло дискретно, како не би нарушила књижевни интегритет представе.<sup>24</sup> Дон Ђовани у својој трећој, и последњој арији *Metà di voi qua vadano*, управо употребљава ову стилски фигуру, чиме успева да оствари своју превару.<sup>25</sup>

Констелација ликова у ансамблима *per se* производи конфронтацију и прожимање различитих (урођених) природа појединаца и новонасталих здружених састава. Хумор у оваквим ситуацијама има врло важну и неизоставну улогу. Кроз многострукост хумора, испољавају се карактеристике ликова, када се распламсавају и њихова уверења, а тиме и различита (супротна) животна начела. Гротеска, као изражајно средство конфронтирања две емотивно-психолошке супротности, долази до изражаја у трију из прве сцене (*Ah soccorso!... Son tradito*), где након чина убиства наступа осећање жаљења. Лепорело, Дон Ђованијев слуга, у овом трију је јасно психолошки индивидуализован. Иако недвосмислено води порекло из *комедије дел арте*, као типизирани лик слуге, са урођеном, али „сировом” интелигенцијом, у поменутом тренутку развоја драмске радње, Лепорело на тренутак сазрева у једну сензибилнију особу, која доживљава емотивни шок и истински бива запрепашћен трагичним призором који се одиграо пред њим.<sup>26</sup> Лепорело

---

<sup>24</sup> Robert Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell' Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 227.

<sup>25</sup> В. Волфганг Амадеус Моцарт, Дон Ђовани, Нумера бр. 17, арија (Дон Ђовани), *Metà di voi qua vadano...* (Пола вас да иде овим путем...), *Andante con moto*, т. 1-3 (клавирски извод) Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Don\\_Giovanni%2C\\_K.527\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Don_Giovanni%2C_K.527_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

<sup>26</sup> Овакво двоструко преклапање и осцилирање унутар једне личности, а што кореспондира Голдонијевом *di mezzo carattere*, проналазимо и у другим Моцартовим операма, какав је на пример случај са Пашом



задржава све оне мане које су слуге имале у *комедији дел арте* (кукавичлук, себичност, иронија, дволичност, побожност, површност, недоследност, лакрдијаштво), али сада га на тренутке краси врлина честитости. Лепорело се трансформисао из *Првог занија*,<sup>27</sup> у човека из народа, човека сваког времена, човека који заступањем личног интереса и приклањању владајућим нормама и размишљањима увек опстаје.

Лепорело је један од оних ликова код којих је остављен простор за импровизацију. У појединим сценама његов говор лица или тела, односно глума над музичком основом, додатно појачавају драмски ефекат. На пример, након двобоја, његова интерпретација може бити згрожавање, уплашеност или покајање. Ово је још једна од додирних тачака са *комедијом дел арте* у којој је дијалошка форма била импровизиционог карактера, односно, била је препуштена слободи извођача, док је једино заплет драмске радње, путем одређеног договореног оквира/сценарија, био конципиран унапред. Слично је и са другим ликовима. Док је портрет заљубљене инаморате из *комедије дел арте* у *Дон Ђованију* приказан кроз лик Дона Елвире, субрета Колумбина сада је представљена у лику Церлине. Осим тога, Лепорело као слуга, ужива улогу носиоца поруке и посредника у одвијању драмске радње; он, као и сваки слуга у комичној опери, има виталну сврху приликом спајања комичних акција са озбиљним. Хумор се код Лепорела на више начина манифестује, али најчешће поприма карактеристике ироније. Он је посебно музички уочљив у трију из II чина, када се уз заједљив подсмех због Дона Аниног протеста Дон Ђованијевом неверству, музички ток из деонице Дон Ђованија, након скока септима, преноси у деоницу Лепорела, опонашајући његов прасак у смех.<sup>28,29</sup>

---

Селимом (*Отмица из Сараја*), ликом у којем се истовремено сусрећу два крајња пола, сурови деспотизам и способност опроштаја и милости. Механизам милости, заузимао је централно место у раној опери, приказујући слику *Другог* изнад закона, или психоаналитичким именом названог *суперего*. В. Младен Долар, *If music be food of love, I...* нав. дело, 163.

У *Фигаровој женидби*, портрет грофа *Алмавиве* представљен је на једној страни племенитим, а на другој, комичним контурама (хумор у виду карикатуре), између којих осцилира уравнотежен племић и осујећен љубавник, пружајући могућност богатој музичкој палети да изрази бројне унутрашње (психолошке) промене употребом гласа/баритона. Paolo Gallarati and Anna Herklotz, *Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos*, *Cambridge Opera Journal*, 1989, 1/3, 225.

<sup>27</sup> Док је првобитно у *комедији дел арте* Први зани (*I zanni*) био лукави слуга који је смишљао трикове и носио ток драмске радње, други зани (*II zanni*) био је не много интелигентни човек, од кога се очекивало да својим испадима и изненадним прекидима главне радње (подвалама, крвелењем), насмеје и забави публику.

<sup>28</sup> В. Волфганг Амадеус Моцарт, *Дон Ђовани*, II чин, нумера бр. 15, терцет (Дона Елвира, Дон Ђовани и Лепорело), *Ah taci, ingiusto core* (*Ах, тише, срце неправедно*), *Andantino*, т. 48–50 (клавирски извод) Партитура је доступна на линку:

[https://imslp.org/wiki/Don\\_Giovanni%2C\\_K.527\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Don_Giovanni%2C_K.527_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

Двострука личност, која води порекло из Голдонијеве *драме Ђокозе*, проналази се и у осталим ликовима опере *Дон Ђовани*. Дона Ана, која са разлогом жељно ишчекује освету, показује моменте нежности и племенитих осећања у ронду *Non mi dir, bell'idol mio*. Слично је и са Дона Елвиром, код које навиру тужна осећања због неузвраћене љубави, које потискује снажна увређеност и повреда поноса.

Један од најаутентичнијих момената у целокупној историји опере јесте почетак *Дон Ђованија*. Први акорд опере – готово у целости написане у ведром дурском тоналитету – тоника де-мола изненада изазива немир. Убрзо затим, узнемиравајући де-мол бива замењен Де-дур тоналитетом. Акорд де-мола је дао знак свог присуства, и објавивши да је предодређен да се поново појави у кључном тренутку. Овај почетак са тоником де-мола асоцира на пушку која се само на кратко појављује на почетку филма, и која ће опалити једном када се најмање будемо надали. Управо овај акордски „бљесак”, као скривени окидач, репетира се само још два пута у опери, и то: једном са појавом Команданта и сценом двобоја, а затим и као врхунац драмске радње, на самом крају опере, уз долазак каменог госта, када акорд де-мола најављује смрт главног протагонисте. Кроз „мотив” де-мола, назван *дон-ђованијевски акорд*, публика осећа неизбежне последице претходно узбурканог драмског тока.

Да ли се њиме емитује морализаторска порука која потражује поновну интродукцију моралитета, или је приказани (захтевани) моралитет само банална конвенционалност којој се Дон Ђовани одупире,<sup>30</sup> и чиме „тријумфално”, по последњи пут, упире прст у лице целокупној друштвеној заједници?

### **Разоткривање прикривених значења у секстету *Музичка шала***

Откривање интенционалности у „чистој”/инструменталној музици представља важан искорак ка новим видовима интерпретирања уметничког дела. Сам приступ, схватање и анализирање експресије хумора (у свим његовим облицима) у имплицитним формама, значајно се разликује од оног у експлицитним формама, првенствено због текстуалне

---

<sup>29</sup> Abram Loft, The Comic Servant in Mozart's Operas, *The Musical Quarterly*, 1946, 32/3, 385.

<sup>30</sup> Ingrid Rowland, Don Giovanni: And what communion hath light with darkness?, in: Lydia Goehr and Daniel Herwitz (Ed.), *The Don Giovanni Moment – Essays on the legacy of an opera*, New York, Columbia University Press, 2006, 16.

подлоге коју ове друге садрже. Тај приступ се ослања на: 1) сам наслов композиције (уколико је он, наравно, присутан), а кроз који композитор одмах на почетку указује на појаву интенционалности и потенцијалних скривених страна интерпретирања, али и на: 2) технички аспект композиције, односно показатеље који утичу на карактер и естетски доживљај музичког дела.<sup>31</sup> Сада се поставља питање, какве то карактеристике треба да има инструментална музика да бисмо је сматрали хумористичком?

Употреба неочекиваних речи у књижевности изазваће зачуђујућу или, чак, смешну реакцију; међутим, у музици, неочекиван акорд производи било дивљење, било одбојност, али никада смех.<sup>32</sup> Претходна констатација се узима са резервом, јер управо оно што је зачуђујуће, односно нешто што руши стереотипе, или заобилази оно на шта је уво „навикнуто”, а што је когнитивни апарат спреман да обради, може да изазове комичне представе (доживљаје). Музички „галиматијас”, заступљен у било којој музичкој компоненти, али најпре у мелодијско-ритмичкој, може произвести различите врсте хумора, а управо овај део рада настоји то и да покаже. Један од елемената Мејерове теорије хумора у инструменталној музици, а што су даље следили и други аутори, заснива се на гледишту према којем хумор подразумева изненадну промену очекиваног *правца* кретања музичког тока и препознатљивих модела по којима су организоване музичке компоненте (мелодија, хармонија, ритам, боја и друго), односно подразумева наглу промену очекиваног следа догађаја.<sup>33</sup>

Најинтригантније, а уједно и најзанемареније поље музичког метареферирања налази се у инструменталној музици. Веома често, хумор се открива тек уз помоћ метамузичког и метареферентног (метареференцијалног) апарата који укључује: самореференцу и саморефлексију, чија ће значења бити теоријски разматрана, а затим практично примењена на примеру Моцартовог секстета – *Музичка шала*.<sup>34</sup> Управо на овом примеру видеће се у којој мери су метареференца, самореференца и саморефлексија важне

---

<sup>31</sup> Randal Moore and David Johnson, Effects of Musical Experience on Perception of and Preference for Humor in Western ArtMusic, *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 2001, 149, 31.

<sup>32</sup> Alexander Brent-Smith, Humour and Music, *The Musical Times*, 1927, 68/1007, 21.

<sup>33</sup> Leonard B. Meyer, *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, 32.

<sup>34</sup> Ово дело довршено је 14. јуна 1787. године, само пар месеци пре одржавања премијере опере *Дон Ђовани* у Прагу (29. октобар, 1787), а Моцарт га је означио као *Музички дивертименто* (*Musikalischer Spass*) за две виолине, виолу, две хорне и контрабас, писан у четири става, и то: I *Allegro*, II *Menuet & Trio*, III *Adagio*, и IV *Finale (Rondo)*.

за инструменталну музику, и каква је сврха идентификације метамузике у имплицитним музичким формама. Али оно што је најважнија преокупација овог поглавља рада, јесте укрштање имплицитне са експлицитном формом, и покушај тумачења хумора у инструменталној музици кроз призму музичко-сценских (опера) или сценско-музичких (*комедија дел арте*) форми. Тако ће се извршити једна вишеслојна интерпретација хумора, са доњим, носећим слојевима које чине *комедија дел арте* и опера *Дон Ђовани*, и кровним нивоом, оличеним у секстету *Музичка шала*.

На овај начин, раскрчио би се пут једном новом методолошком оквиру – нови приступ тумачењу хумора, који би сада интегрисао три жанровско-интерпретативна нивоа, хоризонтално (временски и жанровски) различита, али вертикално (садржајно и интерпретативно) усаглашена и кохерентна. Намера је успостављање нових показатеља и критеријума у функцији жанровског приближавања/умрежавања, а све то у циљу свеобухватнијег сагледавања интерпретације инструменталне музике, чији ће *output* бити конкретизован на примеру секстета *Музичка шала*.

Концепт метамузике, према речима Вернера Волфа (Werner Wolf), означава музику која саморефлексивно реферира на себе, било као медиј, било као артефакт, односно као уметничко дело.<sup>35</sup> Суштински, разликују се два вида имплицитне манифестације метареференце и то, у погледу композиционог поступка, и у погледу извођења те музике. Када говоримо о композиционим поступцима или форми, та имплицитна метареференца се реализује кроз:<sup>36</sup>

- 1) процес преосмишљавања стандардизоване праксе посредством „изненађења”, у смислу искорака од тих стандарда, било преко упадљивог недостатка и/или заостајања за стандардним моделом; и

---

<sup>35</sup> Werner Wolf, Metamusic? Potentials and Limits of ‘Metareference’ in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (*Mozart’s Ein musicalischer Spaß*), in: Werner Wolf and Walter Bernhart (Ed.) *Self-Reference in Literature and Music. Word and Music Studies*, 2010, 11, 2.

Музиколошка истраживања новијег датума показују тенденцију ка изједначавању термина метамузика са терминима као што су музика о музици, или музичка саморефлексивност. Тако, на пример, Финшер (Finscher) тумачи Бетовенову клавирску сонату оп. 31. бр. 3 у Ес дуру, као сонату о сонати, док Митман (Mittmann) термин саморефлексивност примењује на Кагелову (Kagel) композицију под називом *Метакомад* (*Metapièce*) указујући на перформативни чин самог извођења. Werner Wolf, Metafiction and Metamusic: Exploring the limits of metareference, in: Winfried Nöth and Nina Bishara (Ed.), *Self-Reference in the Media. Approaches to Applied Semiotics*, 2007, 6 2007, 318; Werner Wolf, Metamusic? Potentials and Limits of..., нав. дело, 3.

<sup>36</sup> Werner Wolf, Metamusic? Potentials and Limits of..., нав. дело, 14.

- 2) „интермузичке референце”, било у форми индивидуалних композиција или у форми „система референце” (референце на историјски или композициони стил, референце ка индивидуалним музичким жанровима или композиционим техникама и слично).

Исто као књижевна интертекстуалност, „интермузичке” референце могу се појавити у различитим функционалним варијантама: могу бити критичке или некритичке (као метареференца), или се могу фокусирати на „пре-текст”, или на дело у којем се цитат појављује.<sup>37</sup> Међутим, не могу се све „девијације” које се уочавају у музичком делу или извођењу сматрати метареференцама; оне, као „акциденти”, могу произилазити од некомпетентног композитора. Све ове „девијације” зависе од културног, социјалног и историјског окружења и контекста, као и слушаоачеве свести о њима.<sup>38</sup>

Необичан наслов *Музичка шала* истура у први план потенцијалну метамузику, посебно што овај секстет припада жанру серенада или дивертимента, са још неколико додатних поднаслова као што су: *Секстет за сеоске музичаре*, *Музика рудара* или *Сеоска симфонија*.<sup>39</sup> Овакав наслов и додатни поднаслови само су отворили пут даљем испитивању композиционо-техничких аспеката овог дела, а тек са њиховом анализом може се показати у којем степену је садржан хумор, који су извесни правци његовог пружања, на кога се хумор односи, и коме је намењен.

Алфред Ајнштајн (Alfred Einstein) говори о *Музичкој шали* као о изванредној сатири на рачун невештог/неуког компоновања, којом је Моцарт свесно узнемирио космички систем „перфекције”<sup>40</sup> да би нешто касније Фолкер Калиш (Volker Kalisch) критички разматрао исто дело у контексту између савршенства и кича у уметности.<sup>41</sup> Кроз постојање извесних „девијација”, *Музичка шала* алудира на неке композиторе тога времена, истовремено се обраћајући и извођачима, али и публици, критикујући укусу тога времена.<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> Исто, 14.

<sup>38</sup> Исто, 16.

<sup>39</sup> Irving Godt, Mozart's Real Joke, *College Music Symposium*, 1986, 26, 28.

<sup>40</sup> Alfred Ajnštajn, *Mocart – ličnost i delo*, Beograd, Nolit, 1990, 271.

<sup>41</sup> Volker Kalisch, Mozart und Kitsch: 'Ein musikalischer Spaß?', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1992, 23/1, 60.

<sup>42</sup> Музички језик секстета препун је упадљивих ситуација које нису у складу са општеприхваћеним конвенцијама композиционе технике, оркестрације и форме тога времена. Сама структура дела има несвакидашњи распоред, где је други став припао *Менуету*, након којег следи лагани *Адађо*. Сваки став садржи неке особености које му дају метамузички значај, али да ли свака метамузика у инструменталној форми мора бити хумористичка? Одговор на ово питање је „да!”, али само уколико је критички функционализована, у супротном она може лежати на озбиљној „метасфери”, посебно ако има

Поред музички неразвијене мисли прве теме, баналне и истоветне ритмичке пратње првог става, у осталим ставовима су такође присутна несвакидашња композициона решења<sup>43</sup> и елементи који припадају „духу популарне музике са улице, музике са репертоара сеоских и кафанских банди”.<sup>44</sup> Уочавање уличног амбијента и вреве која допире из „крчме”, овде није само пуки субјективни доживљај, већ добија један далеко дубљи контекст. *Музичка шала* више није само једна апстрактно замишљена „побуна”, већ је то Моцартова жива творевина – заједница нераскидиво повезаних и испреплетених, а опет независних индивидуа. Овде инструмент није инструмент, он се не третира само као извор који производи звук, већ постаје „жива слика” која дише, мисли и казује. Ове слике нам се обраћају, налик су на сцене у којима су се некада надмудривали Дон Ђовани, Лепорело, Дона Ана, Дона Елвира, Командант и други ликови из *Дон Ђованија*, односно Флавио, Изабела, Панталоне, Арлекин, Капетан Спавента, Коломбина и други становници *комедије дел арте*.

Сценарио *Музичке шале* има све елементе да постане сценарио *драме ђокозе* или *комедије дел арте*. То нам показује развој његовог драмског тока, са врло једноставном и непретенциозном темом, у којој се, експозицијом мотива од три такта, одмах на сцени појављују сви учесници. Још увек нико од учесника не преузима примат, а тек након поновљеног мотива (тротакта), почиње постепено издвајање улога, и назирање, рекло би се, свих карактеристичних ликова *комедије дел арте*. Целокупним првим ставом који је сонатног облика, знатно мањих димензија од уобичајених, доминира прва тема асиметричне структуре (7 тактова), кружног (цикличног) облика, где је њен почетак уједно и њен крај. Присуство свих ликова на сцени са наступом прве теме, Ирвин Гот (Irving

---

епистемолошки или неки дидактички значај; затим, ако се њом реферира на неке одређене ситуације које немају безазлене последице (нпр. неке немиле догађаје), или на људе из прошлости којима се даје омаж.

<sup>43</sup> Док се у другом ставу истовремено јављају гротеска на херојску фанфарну музику, затим сатира на (не)вешто написану етиду за ‘соло’ виолину од стране *quasi* композитора, трећи и четврти став представљају пародију на неспретне композиторе или старију праксу, посебно у виду неразвијеног фугата и неусклађеног двоструког контрапункта. Тијана Поповић Млађеновић, *Процеси панстилистичког музичког мишљења, Музиколошке студије – дисертације; свеска 2*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009, 426.

<sup>44</sup> Поповић Млађеновић, нав. дело, 426.

Godt) назива „пратња без мелодије”,<sup>45</sup> организоване као „бескрајни канон” на принципу *лошег* фразирања.<sup>46</sup>

Моцарт целу експозицију првог става користи за представљање свих ликова на сцени. Већ од мотивског развоја прве теме (т. 7), а посебно у мосту (т. 12–16), инструменти/личности почињу да се издвајају. Наступ друге теме (т. 20) доноси дијалог између прве и друге виолине, у којем прва виолина започиње удварање кроз истрајну фигуру албертинског баса (што је необично за највиши инструмент), наспрам пратеће друге виолине која јој се постепено приближава. За Моцарта две виолине постају пар, а прича коју они проживљавају представља главну окосницу којој су сви други ликови подређени. Ово нису само заљубљени Флавио (соло виолина), који се намеће као центар коме све гравитира, и Изабела (пратећа виолина), која му се, још увек несигурна и наивна у љубави, поступно приближава, већ се овде успоставља однос између доминантног љубавника (Дон Ђовани) и свих оних дама које константно ка њему гравитирају (Дона Ана, Дона Елвира и Церлина).

И каква би то друштвена заједница била, када се поред ових централних личности не би налазио неки слуга (контрабас) и субрета Колумбина (виола) из *комедије дел арте*, односно Лепорело и Церлина из *Дон Ђованија*. Ови ликови се на веома карактеристичан начин представљају, уз избор музичко-изражајних средстава која их реалистички дочаравају. Виола, што је необично за њу, има један једини тон који је орнаментиран четири такта, да би се затим нешто слободније, у виду контрапункта, приближила главним инструментима/заљубљенима. И како би драмски ток постао динамичнији, на сцену ступају хорне, и то у регистру који раздваја и шири опсег између две виолине, односно са тенденцијом ремећења и удаљавања *заљубљених*. Зар ово није реминисценција на сцену из *Дон Ђованија* у којој се појављује Командант, отац Дона Ане, у жељи да заштити своју ћерку и уклони је од окрутне пожуде њеног љубавника?<sup>47</sup>

Сам избор инструмената са две хорне, и контрабасом уместо виолончела, потврђује намеру за проширењем ове друштвене заједнице. Управо ови инструменти на најбољи

---

<sup>45</sup> Irving Godt, нав. дело, 29

<sup>46</sup> В. Волфганг Амадеус Моцарт, *секстет Музичка шала*, Први став, Allegro, т. 1-7. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Ein\\_musikalischer\\_Spa%C3%9F%2C\\_K.522\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Ein_musikalischer_Spa%C3%9F%2C_K.522_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

<sup>47</sup> В. А. Моцарт, *секстет Музичка шала*, Први став, почетак II теме, т. 20-28. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Ein\\_musikalischer\\_Spa%C3%9F%2C\\_K.522\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Ein_musikalischer_Spa%C3%9F%2C_K.522_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

начин пародирају и сликају поједине ликове, односно њихове карактере. Ту је Арлекин/Лепорело, који је на моменте упечатљиво психолошки индивидуализован, али и један од оних ликова који, као у *комедији дел арте*, имају највећи простор за импровизацију. Бас који пева Лепорело, понекад брбљиво негодује своме господару, као у трију другог става. У оваквим случајевима бас следи декламациони стил певања, који, активирањем музичке компоненте артикулације, имитира контрабас или скоковитошћу мелодијске линије.<sup>48</sup>

Хорне током целог дела имају посебну улогу у исказивању досетки, и то пре свега у атипичним хармонским и мелодијским констелацијама. Тако се одмах у мосту експозиције првог става јављају сазвучја октаве (т. 17–19), али и сазвучја умањених интервала (умањена терца и умањена квинта, т. 18–20), а неретко се хроматским покретима на растојању терци између прве и друге хорне упућује на проблем интонативне (не)синхронизације са другим инструментима, као и између њих самих.<sup>49,50</sup>

Духовитост, а не кич унутар секстета, долази до изражаја тек када ово дело посматрамо као Моцартову фикцију, односно да га није написао он, већ неко други. То је измишљени „преамбициозни” херој, капелмајстор малог градског оркестра – прва виолина, који изводи свој сопствени дивертименто, али од превелике жеље и радости, потпуно је несвестан укуса који очекују просвећени и истанчани аристократски покровитељи. Неуспех композитора, извођача или музичког дела у смислу испуњења очекиваних резултата, овде чини саму срж хумора.<sup>51</sup> Диспозицијом музичара (композитора и извођача) и публике тога времена, Моцарт није само илустровао тадашње време, већ је послао далекосежнију поруку будућности. Ова порука данас поприма двосмислену конотацију. Да ли је Моцарт упутио иронију пародирањем на неувежбане и неспособне композиторе/извођаче, или се сатирично подсмева укусу тога времена, односно публици која је била у стању све да прихвати? На тај начин, метареференца има функционални значај као критика савремене праксе, или можда „безличне” публике.

---

<sup>48</sup> В. В. А. Моцарт, секстет *Музичка шала*, Трио из другог става, *Maestoso*, т. 20–21. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Ein\\_musikalischer\\_Spa%C3%9F%2C\\_K.522\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Ein_musikalischer_Spa%C3%9F%2C_K.522_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

<sup>49</sup> В. В. А. Моцарт, секстет *Музичка шала*, *Менует* из другог става, *Maestoso*, т. 16–20. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Ein\\_musikalischer\\_Spa%C3%9F%2C\\_K.522\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Ein_musikalischer_Spa%C3%9F%2C_K.522_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

<sup>50</sup> У финалу секстета, хорне имају ловачки топос са изразитим ритмом што наликује на Капетана Спавенту који се прави важан сећајући се својих подвига из прошлости.

<sup>51</sup> Irving Godt, нав. дело, 28.



Хумор у *Музичкој шали*, као што је био случај и у *Дон Ђованију*, тежи да се на појединим местима креће пугањом на којој се сусрећу озбиљност и комичност. Нигде нису присутнија међужанровска преплитања – *саморефлексија*, као у трећем ставу – *Адађо*. Саморефлексија се овде манифестује двоструко, и оба начина испољавања пролазе кроз визуру „озбиљног”, те и овде хумор постаје „озбиљан”. У трећем ставу хорне се повлаче, и остају четири гудачка инструмента, чиме се проблематизује свест о путањи камерног жанра, тачније квартета, који је током XVIII века доживео огромну експанзију и прогресију, и то у жанровском, стилистичком, естетском, композиционом, извођачком, али и социјалном погледу. Овде се квартет користи као медиј кроз који се шаље порука. Трећи став је суптилна каватина, и припрема расплета драме. Солистички инструмент који је у највишој лаги, у овом случају прва виолина асоцира на женски лик – сопран чија арија „плаче” јер су се овог тренутка сударили комичан и озбиљан садржај (налик на Дона Анина арију *Non mi dir*). Да ли може да се оспори тврдња да је Моцарт свесно унео трагичне елементе у ову арију, као што је то случај са посмртним маршем и његовим тешким ритмом, над којим се повијају мелодијски лукови које туробно износи „болећива” боја сопрана/прве виолине? Док у првом случају (саморефлексија са жанром квартета), хумор има дидактичку улогу, у другом (реферирање на арију) је присутна естетска интерпретација хумора – естетски хумор<sup>52</sup>. Интересантан је и хармонски обрт који претходи „посмртном маршу”, где се након каденце (у 34. такту) очекује тоника Де-дура, међутим наступа промена тонског рода (де-мол), који се убрзо утапа у Ге-дур, да би марш почео елегичним це-моллом.<sup>53</sup>

Наступ речитатива, у виду солистичке каденце, који је све време био припреман каватином, још једном потврђује везу са оперским жанром (међужанровска рефлексија – саморефлексија).<sup>54</sup> Музички ток овог „речитатива” поприма виртуозни израз и постаје

---

<sup>52</sup> Према Натијеовој (J. J. Nattiez) класификацији постоје две врсте хумора: поиетички хумор, и естетски хумор, али хумор никада не може бити неутралан. Rossana Dalmonte, нав. дело, 168.

<sup>53</sup> В. А. Моцарт, секстет *Музичка шала*, Трећи став *Адађо*, *Adagio cantabile*, т. 34-40. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Ein\\_musikalischer\\_Spa%C3%9F%2C\\_K.522\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus](https://imslp.org/wiki/Ein_musikalischer_Spa%C3%9F%2C_K.522_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus)

<sup>54</sup> Сличан пример саморефлексије, где камерни жанр реферира на оперски, налазимо у петом ставу Бетовеног квартета Оп. 130, где каватина припрема наступ речитатива (т. 40). Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/String\\_Quartet\\_No.13,\\_Op.130\\_\(Beethoven,\\_Ludwig\\_van\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.13,_Op.130_(Beethoven,_Ludwig_van))

нека врста барокне токате за виолину (употреба скривеног двогласа, регистарски преломи и друго), чиме се пародирају стари мајстори.<sup>55</sup>

Слично ансамблима, о којима је претходно било речи, где свака личност остаје доследна свом карактеру, управо у четвртом ставу *Музичке шале* сваки инструмент има свој независни положај, верно истичући своје особине. Сада су, као и у експозицији дела/драме, на окупу све личности у међусобној интеракцији.

Врхунац снаге, коју поседује имплицитна музичка форма, испливава на површину на самом крају секстета, где се синтезом музичко-изражајних/хармонских (политоналност) и драмских елемената (финални ансамбл са ликовима) излази из оквира очекиваног/класичног завршетка музичко-драмског тока. *Дон Ђованијев* крај, који се одиграва ван класичних принципа драме (*Дон Ђованијев* одлазак), у музичком погледу у потпуности је у складу са принципима хармонско-тоналног мишљења. Међутим, место где Моцарт „разграђује” ове принципе јесте крај *Музичке шале*. Овде се испољава специфичан вид хумора у виду каденце која представља акордски и тонални „галиматијас”. Пред последња три такта долази до промене предзнака, где сваки „глас” (инструмент) тежи да се тоникализује у свом „природном” окружењу.<sup>56</sup> Овај вид „насиља” завршне каденце, поред тога што настоји да збуну слушаочеву свест навикнуту на један сасвим специфичан крај музичког тока, може се тумачити и као освајање новог музичког језика и антиципација музике XX века.

### **Интерпретације хумора из визуре експлицитно-имплицитног прожимања**

Идеја интенционалности у музици појављује се у синтези два концепта – музичког и значењског. Ова идеја се може спровести кроз различите музичке форме, а различити теоријско-методолошки приступи помажу откривању и тумачењу значења у њима. Хумор у музици представља важно средство у спровођењу и реализацији интенционалног чина. Међутим, његове манифестације нису увек тако јасне и уочљиве, већ су често скривене унутар или „изван” видљивог.

---

<sup>55</sup> В. А. Моцарт, секстет *Музичка шала*, Трећи став *Адађо*, *Adagio cantabile*, т. 63-65. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Ein\\_musikalischer\\_Spa%C3%9F%2C\\_K.522\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Ein_musikalischer_Spa%C3%9F%2C_K.522_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

<sup>56</sup> В. А. Моцарт, секстет *Музичка шала*, Четврти став, т. 246-249. Партитура је доступна на линку: [https://imslp.org/wiki/Ein\\_musikalischer\\_Spa%C3%9F%2C\\_K.522\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Ein_musikalischer_Spa%C3%9F%2C_K.522_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

Значења која се кроз хумор испољавају су често скривена унутар музичких форми и садржаја који их чине, и најједноставније се емитују кроз експлицитне и синкретичке уметничке форме, које сједињују поетску и текстуалну подлогу са музичком, или синкретишу две уметничке форме (на пример, позориште и музику у опери). За разлику од тога, имплицитне форме, које садрже „чисту” инструменталну музику, имају апстрактнији вид активирања хумора, али и његове слободније интерпретације. Међутим, одрази хумора присутни су и у експлицитно-имплицитном прожимању, и само помоћу стеченог искуственог знања, уз одређени степен апстрактног промишљања, ови слојеви могу бити идентификовани.

Интерпретативна слојевитост, која никада није строго формалистичка, ипак подразумева нека утврђена методолошка полазишта. То укључује познавање стилских законитости и стваралачке праксе датог времена (попут успостављених конвенција које владају, како у музичком, тако и у културном амбијенту), затим познавање стила и стилског усмерења композитора, и, на крају, биографске чињенице из његовог живота.

У циљу да се хумор и његове форме лоцирају и протумаче, за потребе овог рада изабрана су два примера Волфганга Амадеуса Моцарта, опера *Дон Ђовани* (синкретичка форма), и секстет *Музичка шала* (имплицитна форма). Тако, Моцартово музичко-сценско остварење није посматрано само као тежња да се хумором, кроз иронију, сатиру и пародију, успоставе нови друштвени односи или ревидирају стари, већ да се укаже и на присуство других (скривених) функција хумора, чиме су се конфронтирале и стопиле у једно две емотивно-психолошке супротности – комично и трагично. Након откривања порекла и довођења у директну везу опере *Дон Ђовани* са позоришно-музичким жанровима претходних епоха, од којих је највећи извор пружила *комедија дел арте*, приступило се идентификовању елемената ове исте уметничке форме у инструменталном остварењу – *Музичкој шали*. Тиме је успостављена једна нова корелација која се сада не одвија само између *комедије дел арте* и опере *Дон Ђовани*, односно *комедије дел арте* и секстета *Музичка шала*, већ су елементи и ликови опере *Дон Ђовани* „запосели” камерни медиј, створивши музичко-сценску унутар *инструменталне драме*.

У самој опери *Дон Ђовани*, већина ликова је могла лако да се идентификује, посебно јер су задржали све оне особине које су поседовали и раније – у *комедији дел*

*арте*, с тим што су сада имали на располагању већи извођачко-уметнички апарат. У односу на *комедију дел арте*, у којој је доминирала глума са гестикулацијом, у опери су – у којој је сиже драмске радње одређен такође текстом – подједнако били заступљени музика, певање, глума и гестикулација. Све препознате карактеристике које потичу из *комедије дел арте*, у *Дон Ђованију* су филтриране и „пресвучене” спољним (сценографијом, костимографијом и другим), и обогаћене унутрашњим амбијентом (музиком, либретом, глумом, интерпретацијом и другим).

Највећи уплив елемената *комедије дел арте*, проналази се у улози њених ликова, који, поново „пробуђени”, постају главни носиоци хумора. Комплексност појединих ликова, као што је случај са Дон Ђованијем, представља проблемско место у откривању порекла његовог карактера. Међутим, дошло се до закључка да је управо променљивост карактера, и прилагодљивост свим ситуацијама и друштвеним сталежима, омогућила Дон Ђованију да једини поседује моћ мимезиса све три групе карактерних ликова из *комедије дел арте*. Он је карикатура која опонаша најчешће представнике заљубљених (инаморати), али понекад маскиран, или „реконструишући прошлост”, реферира на ликове који припадају преосталим двама групама „карактерних ликова” (старци и слуге).

И као што у *Дон Ђованију* недвосмислено чујемо ехо *комедије дел арте*, *Музичка шала* је у оперском жанру, а посредно и у *комедији дел арте*, пронашла непресушно врело изражајних средства, која су на транспарентан, али и скривен начин манифестована у спољашњем свету. Хумор се у инструменталној музици постиже уз помоћ метамузичког и метареферентног апарата, а који укључује самореференцу и саморефлексију. Ови видови испољавања често се налазе у имплицитним формама, те је из тог разлога одабран пример *Музичке шале*. Анализом и тумачењем композиционих поступака и организације музичке форме, скицирана је једна музиколошка визура о улози метареференце, самореференце и саморефлексије као видова скривених страна комуникације унутар самог дела, или дела и света.

На основу уочавања наизглед неконвенционалне употребе музичко-изражајних средстава, хумор отвара врата, не само „комичној ноти”, већ овим путем може да реферира на различите идеје, или да саопшти скривене истине. Озбиљност хумора се поред овога

огледа и у реферирању на одређене догађаје, појаве и ликове, који могу бити чак и трагични или озбиљни, а истовремено припадају имплицитним музичким формама.

#### ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Ajnštajn, Alfred, *Mocart – ličnost i delo*, Beograd, Nolit, 1990.
- Brent-Smith, Alexander, Humour and Music, *The Musical Times*, 1927, 68/1007, 20–23.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Вуксановић, Ивана, *Хумор у српској музици XX века*, Београд, Факултет музичке уметности, 2010, докторска дисертација, рукопис.
- Dolar, Mladen, If music be food of love, I (prev. Tatjana Marković), *TkH: Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, 2002, 4, 152–168.
- Dolar, Mladen, If music be food of love, II (prev. Tatjana Marković), *TkH: Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, 2003, 6, 82–98.
- Dalmonte, Rossana, Towards a Semiology of Humour in Music, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1995, 26/2, 167–187.
- Gallarati, Paolo & Anna Herklotz, Music and Masks in Lorenzo Da Ponte's Mozartian Librettos, *Cambridge Opera Journal*, 1989, 1/3, 225–247.
- Godt, Irving, Mozart's Real Joke, *College Music Symposium*, 1986, 26, 27–41.
- Kalisch, Volker, Mozart und Kitsch: “Ein musikalischer Spaß”?, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1992, 23/1, 43–60.
- Koren-Bergamo, Marija, Humor kao sredstvo realističkog muzičkog jezika u muzici do XIX veka, *Magistarski radovi; knjiga 3*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1985.
- Loft, Abram, The Comic Servant in Mozart's Operas, *The Musical Quarterly*, 1946, 32/3, 376–389.
- MacNeil, Anne, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, New York, Oxford University Press, 2005.
- Meyer, Leonard B., *Emotion and meaning in music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

- Moore, Randal, David Johnson, Effects of Musical Experience on Perception of and Preference for Humor in Western Art Music, *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 2001, 149, 31–37.
- Pirrotta, Nino, 'Commedia dell' Arte' and Opera, *The Musical Quarterly*, 1955, 41/3, 305–324.
- Поповић Млађеновић, Тијана, Процеси панстилистичког музичког мишљења, *Музиколошке студије – дисертације; свеска 2*, Београд, Факултет музичке уметности, 2009.
- Plavša, Dušan, Intentionality in Music, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1981, 12/1.
- Rowland, Ingrid, Don Giovanni: And what communion hath light with darkness?, in: Lydia Goehr and Daniel Herwitz (Ed.), *The Don Giovanni Moment – Essays on the legacy of an opera*, New York, Columbia University Press, 2006.
- Hertz, Daniel, The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1977, 114, 67–78.
- Hertz, Daniel, Goldoni, Don Giovanni and the Drame Giocoso, *The Musical Times*, 1979, 120/1642, 993–998.
- Henke, Robert, *Performance and Literature in the Commedia dell' Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Hufnagel, Erwin, *Uvod u hermeneutiku* (prev. Filip Grgić), Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1993.
- Wolf, Werner, Metafiction and Metamusic: Exploring the limits of metareference, in: Winfried Nöth and Nina Bishara (Ed.), *Self-Reference in the Media. Approaches to Applied Semiotics*, 2007, 6, 303–324.
- Wolf, Werner, Metamusic? Potentials and Limits of 'Metareference' in Instrumental Music: Theoretical Reflections and a Case Study (*Mozart's Ein musicalischer Spaß*), in: Werner Wolf and Walter Bernhart (Ed.), *Self-Reference in Literature and Music. Word and Music Studies*, 2010, 11, 1–32.

*Predrag Kovačević*

THE (UN)HIDDEN SIDES OF HUMOR IN THE OPERA *DON GIOVANI* AND THE  
SEXTET *A MUSICAL JOKE* BY WOLFGANG AMADEUS MOZART

**ABSTRACT:** The basic idea of this paper is firstly to locate the presence of seemingly hidden and suppressed meanings in Mozart's opera *Don Giovanni*, and sextet *A Musical Joke*, and, secondly, to use hermeneutic mechanisms (that is hermeneutic methodology in Kretschmar's sense of the word) to „decipher those meanings” and to offer new possible approaches to their interpretation. Locating and recognizing elements of humor in vocal-instrumental and theatrical music genres seems to be a simpler process, but is there a way to achieve this in instrumental music as well? Spotting potential hidden meanings raises questions: to whom does the artist address his work, or what are his reactions and attitudes to a certain phenomenon that he presents through that work? These questions can be answered with theoretical and practical ideas about humor as a phenomenological category, but also with the ability to understand and interpret musical language and script through an analytical approach.

**KEYWORDS:** Wolfgang Amadeus Mozart, humor in music, opera *Don Giovanni*, sextet *A Musical Joke*, hermeneutics, syncretic – explicit form, implicit form.