

Биљана Александровски¹

УТИЦАЈИ БУФО ОПЕРЕ НА КОНЦЕРТЕ ЗА КЛАВИР И ОРКЕСТАР В. А. МОЦАРТА²

АПСТРАКТ: Често се о Моцарту пише као о композитору који „размишља вокално“ чак и у музици која је намењена искључиво инструментима, његове теме у већини случајева одликује изузетна певљивост, као чина да би се лако могле претворити у неку песму, арију. Иако није Моцартов „изум“, буфо опера у епохи класицизма достиже врхунац управо у његовим делима. Као мајстор овог оперског рода, вешто је уносио његове елементе, у дела намењена другачијем извођачком медијуму, кроз примену дијалогске природе музичког мишљења, сукоб различитих тема, или контрапунктско сједињавање различитих мотива који звуче симултано, а уобичајена су појава у операма. У вези са тим, циљ овог рада јесте теоријско дефинисање буфо елемената, уз преглед различитих мишљења других аутора, као и конкретан увид у концерте у којима се препознају одређене буфо карактеристике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Волфганг Амадеус Моцарт, буфо опера, инструментална музика, концерт за клавир и оркестар, комична опера.

Увод

Често се о Моцарту (нем. Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791) пише као о композитору који „размишља вокално“ чак и у музици која је намењена искључиво инструментима. И заиста, његове теме у већини случајева одликује изузетна певљивост, као да би се лако могле претворити у неку песму, арију. Уосталом, опера је још од свог настанка, а такође у периоду класицизма, била „високо котирана“ уметност, што је било условљено и социјалним статусом жанра који су подржавали и ценили владари и аристократе. Озбиљне или комичне, биле су веома тражене и композитори су их писали у великом броју што је природно довело то тога да се њихов дух осети и у другим жанровима. У том смислу, посебно се издвојила комична опера, која је лукаво приказивала мане савременог друштва, у чему и лежи кључ њеног успеха. Иако није Моцартов „изум“, буфо опера у епохи класицизма достиже врхунац управо у његовим делима, посебно у три ремек-дела која и „затварају“ XVIII век: *Фигарова женидба (The Marriage of Figaro)*, *Дон Ђовани (Don Giovanni)*, и *Тако чине све (Così fan tutte)* (либретиста Да Понте).³

Велико интересовање за буфо оперу, као и њена популарност, условили су транспозицију одређених елемената овог жанра у инструменталну музику. Моцарт, као мајстор овог оперског рода, вешто је уносио његове елементе у дела намењена другачијем извођачком медијуму, на пример камерним саставима или соло клавиру, и нарочито клавиру и оркестру. Дијалогска

¹ Контакт адреса: biljana.aleksandrovski@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике - класицизам 2 под менторством ванр. проф. др Ивана Перковић школске 2014/15 године

³ Piero Weiss, „Opera buffa“, In: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, volume 18*, (New York: Oxford University Press, 2001, second edition), 477.

природа композиторовог музичког мишљења, сукоби различитих тема, или, у позном стваралаштву, контрапунктско сједињавање различитих мотива који звуче симултано, доводе се у везу са компоновањем опера, у којој је тако нешто уобичајена појава. Леонард Ратнер (Leonard Ratner) сматра да је Моцартов изразит смисао за театар узрок томе што је он у последњим годинама живота постигао савршену синтезу опере и клавирског концерта, и успут, „трансформисао клавирски концерт од дела намењеног забави до праве *драматске сцене*“.⁴ Као један од неколико фактора који су довели до ове трансформације наводи се *буфо топос*, који не мора нужно донети комично расположење.⁵ У вези са тим, циљ овог рада јесте теоријско дефинисање буфо елемената, уз преглед различитих мишљења других аутора, као и конкретан увид у концерте у којима се препознају одређене буфо карактеристике.

Буфо елементи: Теоријско разматрање

Није лако идентификовати посебне музичке одлике буфо опере које би се потом превеле у инструменталну музику. Отежавајуће околности се свакако тичу ванмузичких елемената. Опера буфа, као и свака опера, рачуна и на визуелни ефекат код публике, који није могуће постићи инструменталном музиком. Такође, повезаност текста са музиком јесте битна компонента која утиче на то да, када једном преведемо неки буфо елемент у инструменталну музику, он више није у свом природном окружењу и самим тим губи нека своја обележја. Карактеристични брзи парландо, са богатом оркестарском пратњом, који садржи поновљене тонове, фигуре или одсеке, ослонац хумористичног ефекта има у немогућности јасног изговора слогова и сугерише панику, комичност, конфузију или неко недолично понашање.⁶ Овај ефекат се не може једноставно пренети у инструменталну музику, јер брзе шеснаестине, осмине или фигуре које се понављају вероватно неће указати на оперу. Ипак, иако је тумачење буфо елемената подложно субјективном осећају, сигурно је да се они јављају и да се одређене паралеле могу повући.

Различити аутори се у начелу слажу око генералних музичких обележја буфе: периодичне фразе, једноставне хармоније, оскуднију пратњу и јаке контрасте наводе Петар Буркхолдер, Доналд Гроут и Клод Палиска (Peter Burkholder, Donald Grout, Claude Palisca)⁷, а слично истиче и Ратнер: супротстављање контрастирајућих идеја, кратке и живе фигуре, активне дијалоге, прозачну фактуру, изразиту артикулацију и неочекиване обрте.⁸ Приликом сагледавања оперских утицаја на друге жанрове у Моцартовом опусу, Евгенија Чигарева (Евгения Чигарева) највећу пажњу у свом излагању на ову тему посвећује тзв. *буфо фигурама* и њиховом месту у Моцартовом музичком језику. Као *буфо формуле* она наводи скокове већих

⁴ Leonard G. Ratner, *Classic music, Expression, Form, and Style*, (New York: Schirmer Books, 1980), 297.

⁵ Исто.

⁶ Mary Hunter, „Topics and Opera Buffa“, in: Danuta Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, (New York: Oxford University Press, 2014), 79-80.

⁷ Исто, 61.

⁸ Leonard G. Ratner, *Classic music...*, нав. дело, 395.

интервала у бржем темпу (посебно скок мале септима наниже), стакато артикулацију, репетицију тонова, понављање краћих мотива, једноставне хармонске обрте (аутентичне каденце, разлагање трозвука, смене првог и петог ступња, итд), који заједно чине „арсенал играчке сфере“.⁹ Игре у бржем темпу често могу асоцирати на делове буфо опере. Чарлс Розен (Charles Rosen) и Алфред Ајнштајн (Alfred Einstein) су аутори који пак више разматрају расположење, дух и атмосферу који подсећају на свет буфо опере, мање објашњавајући музичке компоненте које су то узроковале.

Додатна тешкоћа у вези са дефинисањем и анализом буфо елемената је и неуједначена терминологија којом се служе наведени истраживачи (буфо елементи, формуле, фигуре, дух, топос, стил...), као и наглашавање да се ова тематика тешко може са сигурношћу објаснити, те да се нешто може и двојачко схватити. Ајнштајн и Розен пишу о буфо духу и стилу, Чигарева о формулама и фигурама, топос спомињу Вај Џејмисон Аланбрук (Wye Jamison Allanbrook) и Ратнер. Аланбрукова чак изједначава термине буфо и комично приликом разматрања комичних елемената у Моцартовим концертима за клавир и оркестар¹⁰, што опет није најпрецизније, јер буфо, иако најчешће јесте комичног карактера, може представљати и нешто друго. Ипак, издвајају се две области о којима се дискутује када је у питању утицај буфе на инструменталну музику. У прву спадају различите музичке компоненте које у садејству јасно упућују на њено порекло, и приликом анализе музичког тока може се одредити шта представља буфо елементе. Они често асоцирају на неке делове постојећих буфо опера, и то су брзи интервалски скокови, изразита артикулација, понављање тонова, смена основних хармонских функција, дијалогизирање, честе паузе и скраћени тонови и слично. На буфонаду ће најчешће асоцирати игра (у одређеним условима; често марш са „скривеним“ карактеристикама), одређени комични ефекти (постигнути паузама, изненадним променама динамике, темпа, оркестрације и слично) и завршни „гестови“ (у виду завршетака који подсећају на буфо финала). Друга област је подложнија субјективности и односи се на атмосферу буфе која влада у одређеном делу, ставу или одсеку, а коју је теже објаснити јер у партитури није најјасније исказано шта је то што подсећа на оперу, већ је једноставно њен дух присутан (можда тек дискретно назначен неком компонентом), а огледа се најчешће у комичности, али и лежерности, једноставности и „дрскости“ у карактеру. До сличног закључка долази и Зофија Лиса (Zofia Lissa) при разматрању комичности у музици. Она издваја *објективну* комичност, која је била намера композитора и која је постигнута свесно, одређеним елементима (претходно наведеним музичким компонентама).¹¹ Као опозит објективној стоји *субјективна* комичност, која зависи од појединца

⁹ Евгения И. Чигарева, *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика*, (Москва: Эдиториал УРСС, 2001), 162–163.

¹⁰ Wye Jamison Allanbrook, „Comic Issues in Mozart’s Piano Concertos“, in: Neal Zaslaw (ed.), *Mozart’s Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, (The University of Michigan, 1996), 75–105.

¹¹ Zofia Lissa, *Estetika glazbe /ogledi/* (prev. Stanislav Tuksar), (Zagreb: Naprijed, 1978), 99.

(слушаоца) и његових личних ставова.¹² Иако ауторка пише о комичном, а не буфо, изведени закључци су примењиви и у дискусији о буфо елементима у овом контексту јер деле мноштво заједничких карактеристика.

Питање које се потом поставља јесте да ли сваки контраст, једноставна хармонија, или сваки већи интервалски скок сугеришу присуство духа буфе? Да ли је свака игра или инсистирање на потврди каденце утицај буфе? Подразумева се да то није случај и да је потребна одређена „мешавина“ елемената како би се неки гест протумачио као утицај ове комичне опере. Синтезом наведених различитих приступа овој проблематици приказашу на који начин је Моцарт транспоновано буфо оперске елементе у своје концерте за клавир и оркестар.

Концерт за клавир и оркестар: Приказ буфо елемената

Због сличних односа као у опери (и комичној и озбиљној), жанр концерта је можда и најпогоднији за разматрање преплитања са њеним елементима. Солиста се може упоредити са протагонистом, имитирати речитатив или арију, док оркестар има функцију потпоре, или је у дијалогу са солистом, можда као други лик. Пишући о Моцартовим концертима, Чарлс Розен наводи да је драмски ефекат сола био веома важан композитору, и да је, где год је то било могуће, солиста „попримао особине ликова из опера“.¹³ Такође, указује на то да анализу облика Моцартових концерата, мора пратити свест о драмским намерама аутора, иначе може доћи до мањих или озбиљнијих грешака. Оно што обликује материју нису ни теме ни мотиви, већ њихови односи и редослед, а развојни део не развија само њих, већ све оно што се збило, „радњу“.¹⁴

Фузије стилова, елемената и жанровских обележја приказују Моцартову тежњу ка експериментисању, што управо чини провокативним за компарацију и могућа тумачења појединих решења које је користио. Кроз неколико најрепрезентативнијих примера из Моцартових концерата из бечког периода,¹⁵ указаћемо на утицаје буфо опере и на начине транспонована њених елемената у инструменталну музику.¹⁶ Дела из овог периода су одабрана будући да спадају у најзрелије и најуспелије, а самим тим и најзначајније концерте, не само Моцартовог опуса, већ и читавог XVIII века.

Први наговештај мешања различитих елемената, које ће бити карактеристично за концерте из бечког периода, јесте *Концерт у Ес-дуру*, КВ 271 (1777). Ово дело је вредно спомена

¹² Исто.

¹³ Čarls Rozen, *Klasični stil. Hajdn, Mocart, Betoven* (prev. Branka Lalić i Ivan Stefanović), (Beograd: Nolit, 1979), 236.

¹⁴ Исто, 261–262.

¹⁵ Концерти који ће бити разматрани писани су током 1784. и 1785. године у периоду Моцартовог боравка у Бечу – КВ 449, 453, 459, 466, 467 и 482.

¹⁶ Моцарт се са италијанском опером упознао још као млади уметник захваљујући путовањима у ту земљу, нарочито током три путовања 1771—1773. године. Импресије које је имао након њих су се одмах одразиле и на његов музички језик, па су тако „типичне баховске теме сада обојене маштовитим светом буфо опере“. Ипак, током седамдесетих година осамнаестог века, у његовим делима преовладава утицај Јозефа (нем. Joseph Haydn 1732—1809) и Михаела Хајдна (нем. Michael Haydn 1737—1806).

не само јер је једно од раних ремек дела које одише смелошћу, већ и услед тога што су у њему присутни елементи опере који се огледају у употреби „речитатива“, ариозних мелодија, хумористичног финала, играчких ритмова.¹⁷ Слободно третирање форме и одређених ефеката најављених у овом концерту биће обележје позних дела.

Након Моцартовог доласка у „обећану земљу клавира“ – Беч, почиње плодан период у којем настају његова најзначајнија дела у области клавирског концерта, а сам Моцарт је био све траженији и као солиста.¹⁸ Већ те 1784. године пише чак шест дела, почевши од *Концерта у Ес-дуру*, КВ 449, а наредне две године још шест. До краја живота Моцарт ће се још само два пута вратити писању клавирског концерта, и то 1788. године када пише КВ 537 у Де-дуру, и 1791. када настаје КВ 595 у Бе-дуру.¹⁹ Управо у овом периоду настају споменуте „да Понте“ опере *Фигарова женидба* (1786), *Дон Ђовани* (1787), и *Тако чине све* (1790), па не чуди што се утицаји преплићу.²⁰

Када је реч о духу италијанске комичне опере и њеним елементима који се јављају у наведеним концертима, у доступној литератури се упадљиво највише дискутује о финалним ставовима (мање о првим, а о другим најмање), који неретко носе расположење блиставих финала буфо опере, а што се релативно лако може потврдити поређењем са одговарајућим оперским делом. Из серије концерата из 1784. године, већ први, у Ес-дуру, КВ 449 има ове карактеристике. Дело је написано за госпођицу Барбару Плојер (Barbara Ployer), као и концерт КВ 453, о којем ће касније бити речи. Чарлс Розен истиче да последњи став овог концерта одаје утисак „продуховљене лежерности“, која је постигнута успешном комбинацијом контрапунктске технике и стила буфо опере, „тако изврсно усклађеним да су лакоћа и бриљантност концертног финала само наглашени тежином развијеније технике“.²¹ Како је финале писано у форми ронда, стил и ритам буфо опере омогућили су Моцарту да тему при поновној појави преображава и даје јој живахност.²² На почетку, прве виолине изводе тему која је изграђена од интервалских скокова у стакато артикулацији што, уз брз темпо, иде у прилог могућем тумачењу буфо елемента.²³ Излагању теме убрзо се прикључује и клавир у осминском

¹⁷ H. C. Robbins Landon, „The Concertos (2): Their Musical Origin and Development“, in: H. C. Robbins Landon and Donald Mitchell (ed.), *The Mozart Companion*, (London: Faber and Faber, 1956), 251–252.

¹⁸ Daniel Heartz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781–1802*, (New York: W. W. Norton & Company, 2009), 88.

¹⁹ Исто.

²⁰ Постоји више разлога због којих ова дела сматрамо мајсторским. У њима је остварена синтеза симфонијске и концертне форме, а заједно са тим повећан је и значај оркестра, који није само пратња, већ веома важан формални, колористички и мелодијски елемент. Употреба дувачких, а посебно боја дрвених дувачких инструмената, била је такође новина за савременике. Најзад, у овим делима је због коришћене технике јасно да су намењена клавиру, а не неком другом инструменту са диркама. Наведено према: H. C. Robbins Landon, „The Concertos (2)...“, нав. дело, 257–258.

²¹ Čarls Rozen, *Klasični stil. Hajdn, Mocart...*, нав. дело, 273.

²² Исто.

²³ Волфганг Амадеус Моцарт, *Концерт у Ес-дуру* КВ 449, трећи став, *Allegro ma non troppo*, т.1–5, у партитури доступној на следећем линку:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP26061-PMLP15371-Mozart_Pf_Concerto_14_K449.pdf

ритму, маркирајући тонове теме која је и даље у виолинама. При другој појави теме, клавирска деоница се варира употребом кратких пауза, које стварају утисак убрзања музичког тока и призивају атмосферу и ведрину буфо опере.²⁴ (Пример Део наредне појаве теме, у којој се руке у клавиру преплићу, Артур Хачингс (Arthur Hutchings) посматра као подсећање на *Фигаро*.²⁵ Заиста, ако се посматра мелодијска линија коју свира десна рука (преко леве) у басу, увиђа се сличност са деоницом фагота која имитира буфо бас у наведеној опери. (секстет; *Al fiero tormento* – гроф, *Al dolce contento* – Фигаро).

Попут завршног става КВ 449, и финале *Концерта у Еф-дуру*, КВ 459 комбинује елементе контрапункта и буфо опере. Розен га истиче због синтезе фуге, сонатног ронда и стила италијанске комичне опере, који заједно дају блиставост и веселост.²⁶ Антифонија клавира и оркестра на крају овог става, који се чују као позоришни протагонисти, такође буди дух буфо опере. Још више то чини једноставан материјал који користе, који као да призива примитивну природу неких вокалних линија дијалога комичне опере, и асоцира на ругање два лика.²⁷ На клавирске пасаже, оркестар одговара мотивом са почетка става што заиста буди асоцијације на дијалог у буфо опери. О овом ставу Ајнштајн пише како је „опера буфа преведена на језик инструменталне музике, а истовремено и поигравање са старим и ученим елементима, фузија полифоније и хомофоније, и један од свега неколико примера где се Моцарт шали са контрапунктом“.²⁸

Једно од најдраматичнијих дела Моцартовог позног стваралачког периода, клавирски *Концерт у де-молу*, КВ 466, такође у коди последњег става има елементе буфо опере. Иако је основни тоналитет мол, наступ коде је у истоименом дуру. Завршна тема финала, која је у дурској експозицији имала карактер игре, у репризи се враћа у мол, а комични призивок фагота припрема буфо дурску тему која следи. Очигледна је промена карактера узрокована употребом симетричних фраза, двотакта, понављања тонова, понављању фраза које је и помало монотono, и коришћењем „неспретних“ лимених дувачких инструмената. Може се протумачити да излагање теме у ниском регистру дувачких инструмената асоцира на буфо бас, типични лик комичне опере.²⁹ Након мрачног де-мола и напетости која је појачана хроматиком, кода у дуру ипак доноси светло разрешење читавог дела.

Круна клавирских концерата писаних 1784. године јесте блистави *Концерт у Ге-дуру*, КВ 453. Сам тоналитет је пун скривеног смеха и скривене туге, а финале, писано у облику теме са

²⁴ Волфганг Амадеус Моцарт, *Концерт у Ес-дуру* КВ 449, трећи став, *Allegro ma non troppo*, т.136–140, у партитури доступној на линку:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP26061-PMLP15371-Mozart_Pf_Concerto_14_K449.pdf

²⁵ Arthur Hutchings, *A Companion to Mozart's Piano Concertos*, (London: Oxford University Press, 1950), second edition, 87.

²⁶ Čarls Rozen, *Klasični stil. Hajdn, Mocart...*, нав. дело, 282.

²⁷ Mary Hunter, *Topics and Opera Buffa...*, нав. дело, 76.

²⁸ Алфред Ајнштајн, *Моцарт, личност и дело* (прев. Владимир Карлић), (Београд: Нолит, 1991), 394.

²⁹ Евгения И. Чигарева, *Оперы Моцарта в контексте...*, нав. дело, 165.

варијацијама, користи „наивну, попут птице, *папагено* тему“³⁰ и завршава у великом стилу коришћењем полифоније.³¹ Избор облика варијација, уместо ронда, није био уобичајен, и Моцарт је морао да осмисли на који начин ће став одржати занимљивим и популарним попут неког рондо финала. Осим што подсећа на Папагена³², тема се може довести у везу и са плесом, буреом, као да тонови представљају кораке у игри.³³ Стакато артикулација и једноставна хармонија мелодије (смена тоничне и доминантне функције) уз украсе и скокове доприноси лепршавости и лежерности које су карактеристике буфе. Варијације се даље одвијају попут било којих других писаних у том периоду, тема се трансформише, па се у четвртој варијацији, која има и ефекат развојног дела због обилне хроматизације, јавља у молу, са интересантном пратњом дувачких инструмената. Повратак у дур у последњој варијацији, остварен је *fortissimo* фигуром од пет силазних тонова у деоницама првих виолина, контрабаса и дувачких инструмената. И овај мотив асоцира на Папагена, када свира панову фрулу крећући се навише и наниже, такође у Ге-дуру. Ова варијација се не закључује аутентичном каденцом, већ на крају дувачки инструменти свирају акорд на доминанти који без паузе уводи у *Presto* коду – финале у финалу. Почетак овог одсека је у *piano* динамици, гудачки корпус призива карактер марша, а фаготи и хорне тихо одговарају, и као да задиркују виолине.³⁴ Ова основа заиста личи на почетке многих увертира италијанских комичних опера, али и на почетке стрето одсека многих финала, па се лако може схватити као елемент опере буфе који је „извезен“ у инструменталну сферу.³⁵ Кода не завршава пре него што се тема поново јави најпре у деоници солисте уз пратњу гудачког корпуса у осминском пулсу, а затим и оркестрирана за дувачке инструменте. Промена темпа из *Allegra* у *Presto* мења и сам карактер музике, који постаје живахнији и веселији, са пуно смењујућих мотива што заједно недвосмислено упућује на угледање на финале опере буфо, па оставља утисак, како Чигарева запажа, као да је композитор ставио узвичник уместо тачке на крају концерта.³⁶

Прва тема оркестарске експозиције *Концерта у Еф-дуру* је светла и радосна иако је у тихој динамици, и садржи многе буфо елементе што се уочава у почетној, краткој, живој, ритмички изразитој фигури која садржи и упечатљив скок квинте, али и у карактеру веселог

³⁰ „Папагено“ тема. Волфганг Амадеус Моцарт, *Концерт у Ге-дуру* KV 453, трећи става, *Allegretto*, т. 1–8, у партитури доступној на линку:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3e/IMSLP06334-Mozart_k_453.PDF

³¹ Алфред Ајнштајн, *Моцарт, личност и дело...*, нав. дело, 391.

³² Папагено, иако је лик из зингшил опере (*Чаробна фрула*), поседује и буфо карактеристике.

³³ Daniel Heartz, *Mozart, Haydn and...*, нав. дело, 99.

³⁴ Волфганг Амадеус Моцарт, *Концерт у Ге-дуру* KV 453, трећи става, *Presto*, т. 171–174, у партитури доступној на линку:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3e/IMSLP06334-Mozart_k_453.PDF

³⁵ Mary Hunter, *Topics and Opera Buffa...*, нав. дело, 74.

³⁶ Евгения И. Чигарева, *Оперы Моцарта в контексте...*, нав. дело, 167.

марша.³⁷ Сама тема због пунктираних нота, скокова квинте, и самог профила мотива подсећа на први дует Сузана и Фигара и тему коју свирају виолине на почетку.³⁸

Попут почетка коде *Концерта у Ге-дуру*, основе војничког марша приметне су и на почетку првог става *Концерта у Це-дуру*, КВ 467, који као да позива на парадну промену страже, свакодневни бечки догађај, али и на оперску сцену. Тему изводе гудачки инструменти у унисону, а почетни мотив се најпре излаже на тоничној функцији, а затим на доминантној. Ова једноставна хармонија на почетку, уз паузе, украсе и скокове који су саставни део мотива, представља буфо елемент.³⁹ Већ у *Фигаровој женидби*, која настаје врло брзо након овог дела, појавиће се нешто слично приликом ругајућег салутирања Керубину. Њега испраћају у војску са *Alla gloria militar, Cherubino alla vittoria*, што ће најавити трубе у Це-дуру.⁴⁰ Кофи Агаву (Kofi Agawu) почетак овог концерта описује као „театралан и попут опере буфе“, и додаје да „артикулација асоцира на позориште, поготово кратке језгровите фигуре опере буфо, као да се Лепорело скрива иза сцене“.⁴¹ Ипак, будући да овај почетак пре представља једноставни марш у *piano*, поређење са Лепорелом (*Nocte e giorno faticar*) можда и није најсрећније решење, иако слушаоца на тренутак може навести на то због сличности ових тема које се огледају у истом хармонском плану (тоника – доминанта) и скоковима који су њихов саставни део.

Након ових примера, поставља се питање: да ли је сваки тихи марш референца на буфо оперу? Нарочито су слични наведени примери из концерата КВ 453 и КВ 467, који осим маршевског ритма и стакато артикулације мелодије која евоцира корачницу, имају сличности и у *piano* динамици (која није карактеристика марша). Можда би, одсвирани гласније и са другачијом артикулацијом, били потпуно веродостојни маршеви. Међутим, управо то што су главне карактеристике марша скривене евоцира буфо ефекат.⁴² Као да су његове главне карактеристике маскиране у нешто друго, попут ликова буфо опере, и као да ови „маршеви на врховима прстију“ заиста приказују неспретне покушаје сустизања глумаца на сцени, што подсећа на свет буфо опере и хумора.⁴³

³⁷ Прва тема оркестарске експозиције. Волфганг Амадеус Моцарт, *Концерт у Еф-дуру* КВ 459, трећи став, *Allegro*, т. 1–4, у партитури доступној на линку:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP26053-PMLP15388-Mozart_Pf_Concerto_19_K459.pdf

³⁸ Тема дуета. Волфганг Амадеус Моцарт, *Фигарова женидба*, први чин, No.1 Duettino (Figaro, Susanne.) „Fünfe, zehne, zwanzig, dreissig“, *Allegro*, т. 1–4, у партитури доступној на линку:

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845-Mozart_Figaro_K.492_Contents_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP515701-PMLP3845-Mozart_Figaro_K.492_Contents_(etc).pdf)

³⁹ Прва тема оркестарске експозиције. Волфганг Амадеус Моцарт, *Концерт у Це-дуру* КВ 467, први став, *Allegro maestoso*, т. 1–7, у партитури доступној на линку:

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP516497-PMLP5554-Mozart_Pf_Concerto_21_K467_Allegro_Maestoso_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP516497-PMLP5554-Mozart_Pf_Concerto_21_K467_Allegro_Maestoso_(etc).pdf)

⁴⁰ Daniel Heartz, *Mozart, Haydn and...*, нав. дело, 112.

⁴¹ Kofi Agawu, *Playing With Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton, Princeton University Press, 1991, 34–35. Mary Hunter, *Topics and Opera Buffa...*, нав. дело, 73.

⁴² Mary Hunter, *Topics and Opera Buffa...*, нав. дело, 75.

⁴³ Исто.

Да је Моцарт концерте организовао по законима у театру и на почетку дела, показује и пример громогласног тути галантног почетка *Концерта у Ес-дуру*, КВ 482, који асоцира на отварање завесе због ритма и динамике који подсећају на сигнале публици да дело почиње. Овом мотиву се уместо лирског елемента који би уобичајено уследио, супротставља комична фраза у деоници фагота. Тек након понављања, у деоници флауте се јавља лирска мелодија, којој одговарају кларинет и фагот. Као да су то комични ликови који пред нама стављају маске.⁴⁴

Закључак

Одабрани примери показују да, када се говори о буфо опери у инструменталној музици, она претежно подразумева подражавање одређених ефеката, а не директан пренос њених одлика у друге жанрове, конкретно клавирски концерт. Неоспорно је оперско порекло одређених елемената у концерту, али је ипак најчешће веза само посредна, јер неретко није могуће објаснити шта то асоцира на елементе вокално-инструменталног жанра. Контекст у којем су се нашле музичке компоненте које се могу протумачити као буфо елемент јесте веома битан фактор, а такође јесу и индивидуалне аспирације аналитичара који посматра музички ток. Један од кључних елемената опере – текст – у овом случају није присутан, па се при транспозицији композиционих поступака нужно морају изгубити неке одлике. Ипак, одређени пунктови који су елемент конкретно буфо опере остају препознатљиви и у мислима слушаоца буде сцене музичког позоришта. На основу доступних извора и неуједначености мишљења аутора око термина изводи се закључак да су буфо елементи недовољно истражено, врло комплексно поље које захтева веома озбиљан аналитички приступ који би довео до јаснијег дефинисања буфонаде и њених одлика, што би могао бити предмет даљих музиколошких истраживања. Такође, опсежније истраживање односа буфе са комичним и са класицизмом би можда дало одговор на питање: Да ли је буфо неодвојиви део музичког језика епохе или је реч о посебном начину размишљања који се са намером преноси на инструментална дела?

⁴⁴ Евгения И. Чигарева, *Оперы Моцарта в контексте...*, нав. дело, 167.

Литература:

- Ајнштајн, Алфред, *Моцарт, личност и дело* (прев. Владимир Карлић), Београд: Нолит, 1991.
- Allanbrook, Wye Jamison, „Comic Issues in Mozart’s Piano Concertos“, in: Zaslav, Neal (ed.), *Mozart’s Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, The University of Michigan, 1996, 75–105.
- Landon, H. C. Robbins and Donald Mitchell, *The Mozart Companion*, London: Faber and Faber, 1956.
- Lissa, Zofia, *Estetika glazbe /ogledi/* (prev. Stanislav Tuksar), Zagreb: Naprijed, 1978.
- Ratner, Leonard, *Classic music: Expression, Form and Style*, New York: Schirmer Books, 1980.
- Rozen, Čarls, *Klasični stil. Hajdn, Mocart, Betoven* (prev. Branka Lalić i Ivan Stefanović), Beograd: Nolit, 1979.
- Heartz, Daniel, *Mozart, Haydn and Early Beethoven, 1781–1802*, New York: W. W. Norton & Company, 2009.
- Hunter, Mary, „Topics and Opera Buffa“, in: Mirka, Danuta (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, New York: Oxford University Press, 2014.
- Hutchings, Arthur, *A Companion to Mozart’s Piano Concertos*, London: Oxford University Press, 1950, second edition.
- Чигарева, Евгения И, *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика*, Москва: Эдиториал УРСС, 2001.
- Weiss, Piero, „Opera buffa“, In: Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 18, New York: Oxford University Press, 2001, second edition.

Biljana Aleksandrovska

INFLUENCES OF BUFFO OPERA ON PIANO AND ORCHESTRA CONCERTS W. A. MOZART

ABSTRACT: Mozart is often written about as a composer who „thinks vocally“ even in pieces written only for instrumental music, his themes in most cases are characterized by their melody, as if they could easily be turned into an aria. Even if it's not Mozart's „invention“, *buffo* opera, in the era of classicism reaches its peak precisely in his works. As a master of this operatic genre, he skillfully introduced its elements into works intended for a different performing medium, by applying the conflict of different sounding themes, two melodies in a „dialogue“ or the contrapuntal combination of different motifs playing at the same time. The aim of this paper is the theoretical definition of *buffo* elements, with an overview of different opinions of other authors, as well as a concrete insight into the concertos in which certain *buffo* characteristics are recognized.

KEY WORDS: Wolfgang Amadeus Mozart, *buffo* opera, instrumental music, piano and orchestra concerto, comic opera.