

СВЕТ ПЕСМЕ ЕДУАРДА МЕРИКЕА У МУЗИЧКОЈ ФАНТАЗИЈИ ХУГА ВОЛФА²

АПСТРАКТ: Хуго Волф, читајући Мерикеову поезију, а истовремено је преламајући кроз сопствено животно искуство, заправо у њој препознаје, драмски квалитет, *ствар*, у Узелчевом смислу речи, која покреће стваралачку фантазију самог композитора. У том смислу Волф, следећи интенцију Едуарда Мерикеа, али и своју личну, заправо, *преводи* фиктивну судбину поете/композитора у квази-искуство. Другим речима, *фантазија* уметника и *свет фикције* представљају ону полазну тачку, од које креће стварање уметничко дела. Јасно је да је *фантазија* која се рађала са Волфовим читањем Мерикеове поезије остављала врло снажан утицај на композитора као и да је *свет фикције* који је настајао на основу песникових стихова био изузетно инспиративан за младог композитора. Циљ овог семинарског рада била је анализа одабраних сегмената Волфове збирке под називом *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуарда Мерикеа* из 1889. године ради бољег сагледавања драматуршког плана, као и истраживање третмана саме поезије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Хуго Волф, Едуард Мерике, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуарда Мерикеа*, соло песма, *Lied*, поезија, однос текста и музике

Соло песма је релативно једноставне текстуре, будући да укључује глас и инструменталну/е деоницу/е. Међутим, у сусрету музике и другог језичког медија, музике и књижевности, ствара се „проблем” знатно сложеније природе који композитор мора да реши. Треба да њено значење адекватно пренесе у музику, и да успостави равнотежу између текста и онога што је његова музичка транспозиција. Однос музике и текста зато је један од најживљих теоријских проблема у европској музичкој традицији од почетка XVII века.

Тако, природно се намеће питање: који су то услови потребни да се стекну да би се написала успешна соло песма? Независно од историјског и стилског контекста, требало би да постоји јасна музичка инвенција или инспирација аутора, потом његова професионална компетенција и, најзад, оно што је кључно за соло песму: да композитор има посебан сензибилитет за поезију. Уколико тај осећај изостане, песма не може да дође до оних естетских вредности до којих долази онда када таква аутентична мотивација композитора постоји. Веома изражен осећај за поезију, те за њено преношење у музику и то у свим аспектима који се намећу – прозодија, ритмика, метрика, композиција, версификација и семантички аспекти текста – имао је Хуго Волф (Hugo Wolf, 1860–1903), аустријски композитор који је инспирацију за компоновање соло песама проналазио у стиховима Јохана Волфганга Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832), Јохана Фридриха Шилера (Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759–1805), Јустинуса Кернера (Justinus Andreas Christian Kerner, 1786–1862), Јозефа Ајхендорфа (Joseph Freiherr von Eichendorff, 1788–1857), Хајнриха Хајнеа (Christian Johann

¹ Контакт адреса: nt.zecevic@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике – Западноевропска музика у периоду *fin de siècle*, под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић-Млађеновић, школске 2014/15. године.

Heinrich Heine, 1797–1856), Роберта Рајникеа (Robert Reinick, 1805–1852) и Едуарда Мери́кеа (Eduard Friedrich Mörike, 1804–1874). Такође, на Волфа је утицала не дуга, али зато изузетно богата историја немачког *Lieda*, а посебно, из тог домена, стваралаштво творца поменутог жанра – Франца Шуберта (Franz Peter Schubert, 1797–1828), затим соло песме Роберта Шумана (Robert Schumann, 1810–1856), Франца Листа (Franz Liszt, 1811–1886), Јоханеса Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897), али и немачко оперско стваралаштво – Бетовенова (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) опера *Fidelio* (*Fidelio*), Веберово (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber, 1786–1826) оперско остварење *Чаробни стрелац* (*Der Freischütz*), те Вагнерове (Richard Wagner, 1813–1883) опере *Танхојзер* (*Tannhäuser*) и *Лоенгрин* (*Lohengrin*), музичка драма *Тристан и Изолда* (*Tristan und Isolde*), а посебно опера *Парсифал* (*Parsifal*).

Поетички и естетички ставови наведених композитора су Волфу пружали тек делимичан одговор на питање односа музике и речи, а последично и одговор на питање односа музике и поезије, којима је, током првих стваралачких година, и сам био интензивно заокупљен. Откривање одговора на постављена питања водио је Волфа ка откривању поезије која негује музичку основу (немачког) језика – музику својствену речима, затим откривању поезије у којој речи *звуче*, као и откривању поезије која (латентно) и сама ‘диктира’ одвијање музичког тока, композициони поступак и целовити музички комад.³ Трагајући за стиховима песника који и сами одражавају та скривена *сагласја* између речи и музике, односно, трагајући за оним песништвом у којем се на основу ритмике, метрике и музике стиха слути она још *неомузикаљена музика*, то јест, песништво које и само тражи да постане музика (да *музика поезије* постане *омузикаљена поезија*), Хуго Волф га крајем девете деценије XIX века проналази у опусу Едуарда Мери́кеа. Другим речима, музикалност језика, специфичност ритма и разноврсни начини обликовања форме карактеристични за Мери́кеову поезију били су истинска инспирација за младог Волфа који се први пут сусрео са поезијом овог песника крајем седамдесетих година XIX века, да би крајем осамдесетих наступила права ‘стваралачка експлозија’⁴ из пера аустријског композитора, инспирисана *песничком имажинацијом* Едуарда Мери́кеа. Специфичност поетског стила немачког песника произлази и из самог садржаја, односно, тема којима се бавио; другим речима, облици његових песничких творевина, као и „техника [његовог] песништва“ су, у Дилтајевом (Wilhelm Dilthey, 1833–1911) смислу речи условљени, с једне стране, биографским елементима и садржајима који испуњавају живот уметника, док су, с друге стране, условљени садржајем *духа времена*.⁵ Тако су се у Мери́кеовом опусу нашли *гласови* различитих светова: свет свакодневног живота, свет (неузвраћене/немогуће/романтичарске) љубави (према жени, Богу, природи,

³ Прва песма коју је написао на стихове Мери́кеа - *Имам једну птичицу* (*Ich hat eine Vöglein*) - потиче из 1880. године али није званично објављена, док је прво објављено (*Mausfallensprüchelein*) дело нашло своје место у Волфовој првој збирци песама *Шест песама за женски глас* из 1888. године.

⁴ Године 1888./1889. Волф пише педесет и четири песме на стихове Мери́кеове поезије

⁵ Вилхелм Дилтај, *Песничка имажинација*. Елементи за једну поетику, (Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1989), 150.

животу у најширем смислу те речи), затим, свет еротских снова, фантастични светови и свет маште, бајковити светови, као и свет карневала и позоришних ликова.⁶ Међутим, сви поменути светови били су обојени дубоко личним осећањима, због чега су у литератури посвећеној анализи песништва овог аутора често дефинисани као *психолошки*, а његова поезија као *психолошка поезија*.⁷ У том смислу, ни Волфов избор Мерикуеове поезије није био нимало случајан; с једне стране, она је за њега била својеврсно уточиште и место изналажења могућих одговора на питања која су била саставни део Волфовог живота, док је, с друге стране, у суштини, отварао простор за реализацију сопствене *музичке фантазије*. Тако је Волфово *сонство* препознало оно *друго од себе*, свој „алтер его“ како то истиче Сузан Јуенс (Susan Youens)⁸, што је резултирало, метафорички речено, *браком два ума* – композитора и песника, који је *post festum* препознат као једна од најуспешнијих ‘заједница’ у историји соло песме.⁹

Први резултати поменутог заједништва, тог плуралног *ми*, настали су 1888. године када је Хуго Волф компоновао стотину и шеснаест соло песама¹⁰ (од којих је педесет и три написано на Мерикуеове стихове), што је ову годину одредило као кључну, односно, као годину прекретнице у композиторовом стваралаштву, а њега самог надаље и „дефинисала“ као најзначајнијег аутора немачког *Lied*-а друге половине XIX и почетка XX века. С обзиром на значај који је Мерикуе имао у Волфовом стваралаштву, у смислу да је својим песмама покушао да обухвати не само појединачне песме, већ читаву поетику Едуарда Мерикуеа, његову филозофију и саме процесе стварања,¹¹ те годину која се сматра прекретницом, у фокусу овог рада наћи ће се управо песме компоноване 1888. године на Мерикуеове стихове, тачније седам песама из збирке под називом *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуарда Мерикуеа* за које је композитор написао и другу верзију за глас и оркестар у периоду од 1889. до 1894. године. Циљ овог рада биће паралелно праћење музичко-текстуалне драматургије у верзији са клавиром и са оркестром¹², са посебним освртом на третман вокалног парта у односу на музику Мерикуеових *стихова* и на латентно приближавање жанру опере, тачније, музичке драме као и изградњу драматуршког тока *радње* коју доноси текст. У овом раду ће бити дата детаљна анализа седам песама: *Uzdaх* (*Seufzer*), *На једном старом платну* (*Auf eine altes Biled*), *У рано јутро* (*In der*

⁶ Упоредити са: Susan Youens, *Hugo Wolf and his Morike Songs*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 4.

⁷ Према: Susan Youens, *Hugo Wolf in The Cambridge University Press* (ed. James Parsons), (Cambridge, Cambridge University Press, 2004), 208.

⁸ Susan Youens, *Hugo Wolf*... нав. дело, 1.

⁹ Упоредити са: Jean I. Haywood, *The musical language of Hugo Wolf*, Devon, (Arthur H. Stockwell Ltd., 1986), 30.

¹⁰ Према: Deryc Cooke, “Hugo Wolf”, *The Musical Times*, Vol. 101, No. 1405, 1960, 153.

¹¹ О томе је писао Едвард Ханслик (Eduard Hanslick, 1825–1904). Видети у: Susan Youens, Wolf (Hugo) in *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Vol. 27, (Oxford: Oxford University Press, 2001), 479.

¹² Избор песама је начињен на основу доступног материјала. Све анализе дате у семинарском раду рађене су на основу оригиналне (првобитне) верзије, дакле, за глас и клавир, у недостатку оркестарске партитуре. Сви коментари везани за звук оркестра написани су на основу доступних звучних примера дела у аранжману за глас и оркестар, објављених на сајту: <http://www.prestoclassical.co.uk>.

Fruhe), *Молитва (Gebet)*, *Нова љубав (Neu Liebe)*, *Где да нађем утеху? (Wo find' ich Trost?)* и *Огњени јахач (Der Feuerreiter)*. Ове песме припадају делу збирке који је посвећен религијској тематици, и редослед којим су изложене и анализиране у раду је преузет из саме збирке. Треба имати на уму Мерикиев лични однос према поезији који је директно уписан у стихове – песме се баве питањем односа према религији и Богу који је у сваком делу проткан сумњом, тескобом и патњом. Разлог за овакав однос је биографског порекла – Мерики је завршио теолошки факултет и након тога је радио као парох у неколико сеоских цркви а потом је постао свештеник цркве у Клеверсулзбаху (Cleversultzbach), где је остао девет година. Међутим, верује се да му посао није лако падао јер песник никада није у потпуности осећао верски занос на начин на који је желео, и није у потпуности веровао у проповеди које је делио са народом свакодневно.¹³

Свет песама Едуарда Мерикиа у музичкој фантазији Хуга Волфа

Песма *Уздах* је дело које говори о чежњи за вером и унутрашњим немирима кроз које јунак пролази у немогућности да достигне верски занос. Евоцира врло тешка и снажна осећања бола и патње већ од првог такта. Могу се уочити три музичка слоја која у садејству граде драматуршки ток радње: фактура (која је у функцији изградње атмосфере и фона над којим ће се испевати песма; материјал целе песме је развијен из уводног материјала; не остварује посебну трансформацију, тако да цело дело протиче у истој атмосфери, потпуно је заокружено и статично што одговара карактеру саме песме), хармонски језик (који је на граници тоналности и остварује врло висок ниво напетости) и вокална деоница која јесте главни носилац радње, обилује понављањима тонова, скоковима и акцентима и као таква подвлачи сваку реч поетског текста. Језгро из ког настаје фактурна али и хармонска основа целе песме се може пронаћи у прва два такта увода. Ради се о материјалу који је заснован на сукобљавању два хроматска низа (у највишој деоници пратње је то низ тонова фис-ге-ас у басу је дат исти овај низ само у његовој инверзији, он гласи ас-ге-гес)¹⁴. Захваљујући оваквом композиционом поступку ствара се хармонски језик које врло нестабилан, па је и сам тоналитет (ге-мол) готово до последњег такта песме врло тешко идентификовати. Фактура овог језгра је акордска са употребом лукова који померају пулс, и на овај начин ће бити изграђена фактура целог дела.

У вокалној деоници се могу уочити три драматуршка таласа у којима глас наступа, и они су изложени у градацији, тако да последњи талас доноси кулминацију дела. Први талас представља први стих песме и на његовом крају се остварује прва (локална) кулминација – остварена је тако што глас скоком квинте достиже највиши тон (ге2) у читавој песми, на фону

¹³ Упоредити са: Jean I. Haywood, *The musical language...*, нав. дело, 9.

¹⁴ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Мерикиа* (1889) „Уздах”, *Langsam und schmerzlich*, т. 1–2, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

доминанте це-мола и тако подвлачи реч „силно”. Наредна два стиха представљају други талас, и они ће са собом донети даље појачавање тензије ка правој кулминацији дела. У другом стиху је посебно истакнута реч „желео” која се јавља два пута и оба пута је наглашена ознаком за акценат тона, док је други пут додатно наглашена и узлазним скоком велике сексте. Потом се у трећем стиху јављају две узлазне секвенце у вокалној деоници, које воде ка врхунцу целе песме. Коначна кулминација песме одвија се у последњем стиху, односно трећем таласу вокалне деонице. Глас достиже тон гес2 скоком сексте навише, а инструментални парт га подржава у *forte* динамици. На овај начин је тонском висином, али и ритмичком компонентом (употребом синкопе) подвучена реч „смрт”. Након кулминације се остварује смиривање спуштањем регистра у деоници гласа, док клавир/оркестар тек у овом тренутку достиже *fortissimo* динамику, као својеврстан одјек кулминације из деонице гласа¹⁵. У инструменталном завршетку долази до прочишћења хармоније која постаје све више дијатонска. На једном старом платну јесте песма која је, према речима Џина Хејвуда (Jean I. Haywood), инспирисана једним платном на коме је приказан Исус као дете како седи у крилу мајке. У позадини се може видети летњи пејзаж на коме је приказана шума. Песма носи карактерну ознаку *Langsam und schmerzlich* (лагано и болно) са елементима пасторалности, а када песник први пут дода тексту религијски контекст поменувши „девичино крило” и музика ће добити религијски тон. Пасторалност је остварена пре свега захваљујући оркестрацији (када је реч о аранжману за глас и оркестар – цело дело прати само корпус дрвених дувачких инструмената) и фактури (у највишој деоници се јавља једноставна мелодија, изграђена поступним кретањем у опсегу квинте, коју у паралелним акордима подржава инструментална пратња током целог дела).

Драматургија ове песме изграђена је садејством два слоја: инструментална деоница која је написана у форми строфичних варијација и вокална деоница која је третирана потпуно слободно, независно од варијационе форме. Инструментални парт је изграђен у варијацијоној форми: тема са пет варијација. Тема обухвата четири такта и представља увод за наступ гласа, креће се у оквирима еолског фис-мола и први пут је изложена у *pianissimo* динамици. Интересантно је уочити да композитор поново ствара главни материјал инструменталног парта тако што супротставља две мелодије: главну тему у највишој деоници и мелодију у басу која је заправо инверзија главне теме¹⁶. Варијације се не удаљавају од саме теме, она је увек препознатљива, али долази до карактерне промене у трећој варијацији, када се целокупан звук

¹⁵ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), „Уздах”, *Langsam und schmerzlich*, т. 17–26, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

¹⁶ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), „На једном старом платну”, *Langsam*, т. 1–4, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

песме трансформише из пасторалног ка религијском. Ова трансформација је остварена пре свега употребом пикардијске терце у фис-молу, а потом и применом композиционе технике раног средњовековног органума. (Употребом савршених консонанци у паралелним кретањима), коралне фактуре и модалности што доприноси архаичности целокупног звука.

Глас јесте главни носилац драмске радње јер је независан од варијационе форме, и он је тај који доживљава сталне промене. Међутим, глас као да испрва испливава из деонице инструменталног парта, доносећи најпре мелодију унисоно са деоницом баса. Прва четири стиха се могу груписати у први драматуршки одсек. Његова кулминација јесте крај трећег стиха када глас достиже до тада највиши тон (e2) и притом наглашава реч “блажено” (дете), међутим због врло уздржане динамике у инструменталној деоници као и у деоници самог гласа овај тренутак неће одјекнути као кулминација па ће се акценат пребацити на четврти стих који први пут доноси религијски садржај: када се јавља текст “девичино крило” долази до поменуте мутације и употребе пикардијске терце у деоници гласа, као и паралелних квинти у деоници инструменталног парта¹⁷.

Потом, долази до подизања регистра (скоком за октаву навише) у инструменталној деоници, што динамизује радњу и већ на крају наредног стиха наступа и кулминација читаве песме. Глас достиже највиши тон у песми (eис2) који је уједно и вођица Фис-дура и на овај начин наглашава реч “блажено” док га оркестар прати на фону доминанте. Кулминација ће трајати све до самог краја: последња реч коју доноси глас јесте реч „крст” и она је подвучена пре свега ритенутом, потом портаментом и на крају короном која привремено зауставља музички ток. Оркестар подржава овај тренутак пре свега акордима дурске субдоминанте и доминанте, а потом у истом маниру завршава песму¹⁸.

У рано јутро је дело које говори о свим оним мукама, сумњама и кошмарима који стварају бесане ноћи. Она се може схватити и само као један тренутак у коме се душа ослобађа свих земаљских мука када „чује” црквена звона. Сузан Јуенс истиче композиторову жељу да кроз инструментални парт представи једног лика у мини драми док певач представља другог, што сведочи о Волфовом афинитету према драми.¹⁹ Речи ове ауторке се могу метафорично разумети, ако се инструментална деоница тумачи као душа јунака, а глас као онај свесни,

¹⁷ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), „На једном старом платну”, *Langsam*, т. 12–13, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

¹⁸ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), „На једном старом платну”, *Langsam*, т. 18–21, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

¹⁹ Упореди са: Susan Youens, *Hugo Wolf...*, нав.дело, 479.

разумни део човека, па би у том контексту адекватније било тумачити инструменталну деоницу као психолошки контрапункт гласу који тумачи јунакова осећања. Песма је написана у дводелној форми. Први одсек А би представљао кошмар и несаницу, док други, В доноси буђење и спасење. Композитор гради музичко-драмски ток супротстављајући деоницу инструменталног парта, која носи висок ниво хармонске и динамичке нестабилности и врло покретне вокалне деонице са строго силабичним третманом текста. Песма почиње у де-молу а потом следи пет модулација (е-мол, Е-дур, Ге-дур, Бе-дур и Де-дур). Овај поступак оставља врло снажан утисак нестабилности пошто се ради о великом броју промена на врло малом музичком простору (свега 22 такта) при умереном темпу.

Током првог одсека композиције, хармонски језик обилује дисонантним тоновима, и константно осцилира између субдоминантне и доминантне тоналне сфере. Фактура инструменталне деонице је претежно акордска али са обилном употребом лукова који обезбеђују својеврсно дисање музике које се може поистоветити са узнемираним уздисајима јунака. Додатну узнемиреност остварује и употреба *sforzata* у оквирима *piano* и *pianissimo* динамике. Линија гласа се супротставља деоници клавира/оркестра пре свега захваљујући ритмичкој компоненти. Вокална деоница се углавном креће у осминским вредностима са повременим употребом лукова и пунктираног ритма који не остварују истицање појединих речи већ прате ритам самог језика²⁰. У овом одсеку вокална деоница је врло развијена, покрива опсег дуодесетиме са великим бројем скокова.

Други одсек доноси буђење и олакшање. Оно је остварено пре свега кретањем кроз дурске тоналитете, потом успостављањем остината у фактури која се задржава до самог краја композиције и сталном употребом тоничног педала (педал прати све модулације до краја дела и обезбеђује хармонији колористичку улогу).

На овај начин, инструментална деоница обезбеђује стабилан и светао фон и даје простора гласу. Вокална деоница се сада мења, губи стални осмински покрет, нема дисонантних тонова и она добија распевану мелодијску линију која подсећа на мелодије у аријама италијанске опере. Други стих овог одсека доноси и кулминацију дела. Она има посебан значај јер је управо то моменат када долази до кључне промене расположења у самој песми. На овом месту се, судећи по претходном току текста и музике, очекује пригушени крик бола, међутим он се претвара у узвик одушевљења услед буђења. Доноси је глас са текстом „буди срећна“ (душо моја) који је испеван на тону ге2 (који је највиши тон ове песме) у ритмичкој вредности од једне половине са

²⁰ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), „У рано јутро“, *Sehr getragen und schwer*, т. 3–4, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

артикулационом ознаком за акцентовање тона²¹. Након овог тренутка музички ток се креће ка потпуном смирењу, ка *pianissimo* динамици и корони којом се постиже ефекат еха последњег акорда.

Молитва је дело изузетно мирног и узвишеног карактера, које представља молитву Богу. Садржи две строфе које уједно чине и две драматуршке слике. Прва одише узвишеним, побожним карактером, док би се друга могла тумачити као искрена молитва Богу која прати психолошко стање јунака.²² Песма је написана у прокомпонованој форми.

У уводу песме долази до постепеног рађања музике. Из акордске фактуре се, у средњем слоју лагано издваја мелодија коју ће потом преузети највиши глас, а уз то долази до наслојавања оркестарских група (када је реч о верзији за оркестар - најпре наступају гудачки инструменти а потом следи корпус дрвених дувачких инструмената) и ширења динамичког опсега од *piana* све до *fortissima*.

Основна одлика материјала првог одсека јесте акордска, готово корална фактура у инструменталној пратњи и врло мирна, речитативна деоница гласа која наступа уз карактерну ознаку *fromm und innig* (у побожном заносу или предано са жаром). У деоници инструменталног парта се најпре уочава фактура и хармонија карактеристична за рани средњевековни органум и на тај начин је сугерисан религиозни карактер, али и употреба сексти и паралелних секстакорада, који уз нежан звук дрвених дувачких инструмената дају овом уводу и пасторални карактер. Хајвуд посебно наглашава појаву портамента у деоници виола, а потом и виолине, као један од основних елемената химничне пратње.²³ Линија гласа је изузетно мирна, речитативна са честим понављањем тонова без наглих промена. На крају ове строфе наступа локална кулминација која је јасно истакнута у деоници гласа на реч „обоје”. Глас достиже тон е2, у ритмичкој вредности од једне половине која је луком повезана са наредним тактом, а подржан је инструменталним партом који у *forte* динамици доноси акорде светле доминантне сфере.

Друга строфа доноси промене пре свега у линији вокалне деонице али и у хармонској компоненти. Глас добија доста слободније покрете и скокове, и сама мелодија излази из граница тоналне чистоте. На тај начин евоцира осећања страха и несигурности. То се најбоље може уочити када се појави реч „оче” која је испевана на тоновима хис-цис које прати велики молски септакорд на првом ступњу цис-мола, а потом субдоминанта цис-мола. Ово је место где молитва

²¹ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), , „У рано јутро”, *Sehr getragen und schwer*, т. 14–15, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

²² За разлику од многобројних песама Хуга Волфа које су богате изузетно сложеним и разноврсним хармонским решењима, *Молитва* је једн од дела које тече у једном тоналитету (Е-дур), који је обogaћен употребом хроматике.

²³ Jean I. Haywood, *The musical language...*, нав. дело, 26.

више нема чист, узвишени тон, већ се она претвара у праву исповест²⁴. Последња два стиха представљају климакс целог дела. Глас по први пут почиње да пева, добија мелодијску фразу која ће се појавити и као секвенца, а у инструменталном парту се појављује најпре слободнији ритам, а затим и врло распевана мелодија која смело прати глас до последње речи. Тако по први пут, виолина/мелодија у десној руци која доноси ту мелодију и сам глас звуче као дует.

Крај дела чини додатних шест тактова у којима виолина/мелодија у десној руци завршава саму песму спуштајући се кроз акорд субдоминанте Е-дура, док је остатак оркестра тихо прати, и цело дело завршава плагалном каденцом. О овом крају Хајвуд пише: „Мелодија у десној руци [мелодија виолине у верзији за оркестар] се нежно спушта у осминама, и широко постављени завршни акорд дела, траје три такта доносећи молитву, са квинтама и октавама у деоници баса ствара атмосферу лимба, све до веома, веома тихог и нежног завршетка.”²⁵

Нова љубав је песма која говори о (не)постојању љубави на земљи и љубави према Богу и представља интимну исповест јунака песме (што се потврђује и самом карактерном ознаком на почетку дела – *Langsam und mit der innigsten Empfindung* – Полако са најинтимнијим осећањима). Иако је дело написано у форми једне строфе, она је конципирана на врло занимљив начин као смена питања и одговора које јунак поставља сам себи, док се у средини строфе налазе три стиха која представљају психолошку промену јунака, односно промену тока мисли. Композитор гради музичко-драмски ток кроз три драматуршке целине. Прва представља унутрашњи дијалог јунака на тему земаљске љубави, друга његову психолошку промену и трећа доноси питање љубави према Богу. Верзија за оркестар и глас је врло занимљива пошто композитор у сваком новом одсеку користи различиту групу инструмената. Тако, на пример, у уводу учествују само гудачки инструменти, док први одсек прати само корпус дрвених дувачких инструмената. Прва драматуршка целина обухвата текст прва четири стиха- питање и одговор везан за постојање земаљске љубави. Она осликава јунаково разочарење, чак и бес када схвати да љубав између два бића на земљи није могућа. Вокална и инструментална деоница у једнакој мери учествују у изградњи драмског тока на тај начин што инструментални парт претставља психолошки контрапункт гласа. Мелодија у деоници гласа је врло развијена, обилује скоковима, али и најразличитијим ритмичким фигурама – као што су пунктирани ритам или триола – и на тај начин са једне стране прати ритам самог језика, док са друге, применом скокова и динамичких нијансирања наглашава кључне речи текста. Пример оваквог наглашавања текста налази се већ на крају другог стиха када јунак поставља питање и оно је истакнуто скоком сексте

²⁴ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), „Молитва”, *Leicht, gracios*, т. 22–23, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

²⁵ Jean I. Haywood, *The musical language...*, нав. дело, 30.

навише у тон еф2 који је испраћен акордском пратњом на фону доминанте почетног тоналитета (Бе-дур)²⁶.

Овако обликовану вокалну деоницу прати клавири/оркестар са материјалом који је изграђен у акордској фактури са повременим мелодијским покретима, луковима и наглим паузама које описују јунакове уздицаје и осећај несигурности. Хармонски језик остварује додатни ниво тензије пошто се хармонија креће у сфери доминанте почетног тоналитета (Бе-дур), а потом се јавља и модулација у це-мол. Кулминација овог одсека налази се на самом крају и она је јасно истакнута: глас доноси реч „Не!“ која јесте одговор на питање; она је испевана на тону це2 који је уведен скоком мале септима навише и у тренутку његовог наступа глас је самосталан, без подршке инструменталног парта. Тек након паузе укључује се клавири/оркестар који доноси тонични акорд це-мола у *forte* динамици који ће трајати готово цела два такта²⁷.

Нови одсек доноси психолошку промену јунака и обухвата наредна три стиха песме. Најпре долази до унутрашњег преиспитивања а потом просветљења које је у тексту метафорично исказано стиховима „Из таме пламен радости засијао је у мени“. Инструментална деоница и даље има функцију психолошког тумачења текста, и осим акорада доноси и материјал из увода, што се може тумачити и као симбол новог почетка. Глас је сада још слободније третиран, носи и ознаку *leidenschaftlich* (страсно), смењују се скокови са честим понављањем тонова што ствара ефекат речитатива. Композитор поново прибегава истом начину остваривања ефекта питања тако што завршава фразу на фону доминанте уз додатну употребу *ritenuta*. Кључни тренутак просветљења обухвата свега три такта музике и врло је динамичан. Над пратњом која је, у верзији за глас и оркестар, поверена гудачким инструментима (који свирају акорде на фону доминанте це-мола у тремолу), развија се мелодија гласа у брзом осминском покрету од тона гес1 све до ас2 у који глас ‘улази’ скоком умањене кварте навише. Овај покрет је праћен и појачавањем динамике све до *forte*, а тон ас2 представља кулминацију и наглашава реч „радости“²⁸. У овом тренутку долази и до модулације из це-мола у Дес-дур.

²⁶ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), „Нова љубав“, *Langsam und mit der innigsten Empfindung*, т. 4–6, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

²⁷ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), „Нова љубав“, *Langsam und mit der innigsten Empfindung*, т. 10–12, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

²⁸ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), „Нова љубав“, *Langsam und mit der innigsten Empfindung*, т. 17–18, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

Последњи одсек представља неслућену радост због откривања и прихватања љубави према Богу. Пратња добија светао и пасторалан тон, а глас распевану мелодију која подсећа на мелодију оперске арије. У овом одсеку се понављају и сумирају сви елементи који су се до сада могли наћи у инструменталној деоници. Долази до повратка у почетни тоналитет и употребу претежно дијатонске хармоније у сфери тоничне и субдоминантне функције. Кулминација читаве песме се јавља пред сам крај дела и она је остварена на сличан начин као и кулминација претходног одсека. Долази до потпуне слободе у деоници гласа која ће кулминирати на тону ге2, у *forte* динамици, коме ће се глас још једном вратити у току кулминације да би нагласио реч „Бог“. У том тренутку ће и клавир/оркестар достићи врхунац на тоничном акорду достижући по први пут *forte fortissimo* динамику²⁹. Последњих неколико речи песме представљају крајње смирење, постепени пад како у висини тако и динамици све до лаког, мирног завршетка. У ова два такта пратња је редукована на минимум, чују се само два акорда, субдоминантног и доминантног ступња Бе-дура.

Последњих шест тактова инструменталног завршетка представљају коду дела и доносе потпуно нови звук са ознаком *feierlich gemessen* (измерено свечано). Чује се тема из увода, сад у деоници хорни са свечаном, акордском пратњом лимених дувчких инструмената и тимпана који се сада први пут појављују. Динамика се креће из *piana* до *forte* и потом се враћа до *pianissima* на последњем акорду.

Где да нађем утеху је дело које приказује изузетно напету психолошку драму јунака који се бори сам са собом. Пет строфа ове песме се могу сместити у три драмске целине од којих свака нова доноси већи степен тензије и динамизацију радње: прва би представљала јунакову причу о искреној љубави према Богу, његовом односу према вери и поштовању које осећа према Исусу који је окајао његове грехе; друга целина доноси сумњу, бол и страх који јунак, испрва не разуме и не зна његово порекло док ће последња целина донети страшно признање – истину која је све време била ту и сада, кроз крик бола и ужаса излази на видело. Ова песма крије у себи квалитет који сведочи о композиторовом великом композиционом умећу и сензибилитету за поезију – иако је песма изграђена у три различите драмске слике које евоцирају различите емоције и траже различите атмосфере, Волф је сместио ове стихове у петострофичну форму која је развијена на свега два тематска материјала: материјалу увода (који ће композитор искористити за изградњу прве строфе) и материјалу друге строфе. Тако се распоред материјала у строфама може идентификовати на начин илустрован у табели 1.

Табела 1

²⁹ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), „Нова љубав“, *Langsam und mit der innigsten Empfindung*, т. 26–30, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

Одсек песме:	Увод	I строфа	II строфа	III строфа + прелаз	IV строфа	V строфа
Бр. тактова:	(1-4)	(5-11)	(12-20)	(21-30 + 31-34)	(35-40)	(41-59)
Тематски материјали:	„a”	„a1”	„b”	„a2”	„b1”	„a3”

Овај квалитет истиче и Сузан Јуенс речима: „Чак и када се музичке строфе понављају дословно или скоро дословно, а са различитим текстом, форма је и поред тога скројена уз песнички садржај, као да Волф музиком наглашава специфичну паралелу између Христове агоније на Крсту и протагонистиног осећаја стида, свестан пожуде 'ђавољег задовољства' као и побожности која се не може укротити.”³⁰ Ауторка је овим речима упутила на специфично понављање материјала „b”, односно на текстуално-музички однос друге и четврте строфе. Друга строфа доноси текст који говори о Исусовом страдању, мукама и окајавању греха док паралелно томе четврта строфа носи текст који говори о страшном признању јунака и представља његове муке, страх од смрти и наду у спасење. На овај начин, музички материјал добија карактеристике лајтмотива – он је везан за иста осећања – муке, страдање и спасење али је примењен у два различита контекста. Осим тога, понављање истих материјала обезбеђује и заокруженост форме дела. На пример, понављања која носе елементе увода (као што је то случај на почетку треће строфе) упућују на нови почетак, на стално присутну агонију од које се не може побећи и на безнадежност ситуације у којој је јунак налази. Једна од карактеристика овог дела која се у литератури најчешће наводи јесте оркестрација која је, по мишљењу многих, последица утицаја Вагнерове музике на Волфа, посебно Вагнеровое опере *Парсифал*, па се неретко среће да ова песма управо добија епитет „*Парсифал* у малом.”³¹ Композитор користи све оркестарске групе градећи снажан и богат звук; оркестрације је изграђена на принципу смењивања различитих група инструмената, а потом и наслојавањем инструменталних група; значајну улогу добија корпус лимених дувачких инструмената који наступају већ у уводу. Утицај Вагнерове музике се може препознати и у вокалној деоници у којој се на тренутке могу идентификовати елементи речитатива музичке драме – ритам певања или декламавања је прилагођен ритму говорне речи, честа је употреба понављања тонова, портамента, али и хроматске лествице која гласу даје посебну напетост.

Први одсек обухвата прве две строфе дела и доноси експозицију свих материјала који ће бити коришћени у току песме. У овом одсеку јунак прича причу о својој љубави према вери,

³⁰ Susan Youens, *Hugo Wolf...*, нав. дело, 481.

³¹ Исто, 481.

Богу и Исусу, међутим ни једног тренутка нема религиозног тона, већ се пре стиче утисак туге, разочарења, безнадежности, као да се јунак присећа старих, „добрих” времена – времена када је веровао. Драматургија се постиже у садејству неколико нивоа који се могу пратити: хармосног језика, фактуре материјала у инструменталној пратњи, вокалне деонице и динамичке компоненте. У материјалу инструменталне пратње се најпре могу уочити два слоја – мелодија и акордска допуна, међутим глас већ од првог такта свог наступа преузима мелодију из увода и инструментално писмо остаје претежно акордске фактуре. Ипак, са наступом друге строфе у тематском материјалу „b”, када јунак говори о Исусовим страдањима и спасењу у милости, у инструменталној деоници ће се појавити специфичан покрет од три тона навише, при чему је сваки од тонова артикулационо наглашен. Ова фигура се секвентно понавља и тако гради напетост. Хармонски језик је врло комплексан због обилне употребе хроматских тонова у оквирима це-мола, вантоналних акорада али и модулација (ц-мол - Ес-дур - Гес-дур - це-мол) и као такав одржава сталну напетост већ од самог почетка. Додатни драматуршки ниво у инструменталном парту остварује динамика која се креће у таласима из *forte* ка *piano* и обратно. Ово динамичко нијансирање остварено је на врло малом простору - понекад је реч и о половини такта. Овако остварена инструментална деоница подржава глас који доноси текст у сталној смени певаних и речитативних одсека. Када текст доноси описиваје јунакових осећања љубави према вери, глас је распеван, појављује се велики број скокова као и силазних мелодијских покрета. Речитативни третман гласа преовлађује у другој строфи, када се повећава нестабилност и тензија. Декламовање текста се врши повремено у истим а повремено у различитим ритмичким вредностима које прате ритам језика. Пример оваквог третмана гласа се може наћи на самом крају вог одсека када јунак говори о Исусовом окајавању греха³².

Другу драмску целину би чинио материјал треће строфе песме. Он почива на разрађеном и трансформисаном материјау „a”, односно „a1” и доноси прву кулминацију у песми. Она наступа у тренутку када страх и сумња у јунаковој души прерасту у крик са текстом: „Стражару, да ли ће ноћ ускоро проћи?”. Остварена је интензивирањем темпа и динамике која достиже *fortissimo*; у пратњи се јавља брзи, експлозивни низ октава које воде ка кулминационом акорду док глас доноси текст на начин речитатива и то на висини е2 из које ће се подићи чак до тона гес2, а потом и а2. Кулминација је остварена на фону почетног це-мола, од седмог ступња преко субдоминанте и коначно доминанте тоналитета, која ће се након кулминације задржати као педал³³.

³² В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Мерибеа* (1889), „Где да нађем утеху?”, *Langsam und sehr ausdrucksvoll*, т. 14–17, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

³³ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Мерибеа* (1889), „Где да нађем утеху?”, *Langsam und sehr ausdrucksvoll*, т. 26–31, у партитури доступној на линку:

Трећа драмска целина обухвата последње две строфе песме. Она представља коначно признавање греха и јунаков страх да неће бити спасења. У инструменталној деоници долази до понављања одсека „b”, а потом и „a2”, при чему долази до промена само у погледу хармонског језика – он је и даље богат хроматским и вантоналним акордима, најдужи део одсека протиче у почетном це-молу, међутим дело ће неочекивано завршити у ха-молу. Третман гласа је богатији елементима речитатива, посебан пример јесте наглашавање речи „ђавоље“ (задовољство). Целу фразу глас доноси декламовањем на висинама де2, потом е2, а реч „ђавоље“ је наглашена пунктираним ритмом при чему се глас спушта из висине е2 до тона а1, а потом поново враћа на е2³⁴.

Последњи одсек доноси кулминацију која је остварена на дословно исти начин као у претходном одсеку и у музичком али и у текстуалном погледу. Однос тоналитета у коме дело почиње и завршава (це-мол – ха-мол) се може тумачити као додатни драматуршки ефекат, симбол који осликава удаљени однос између побожности и оданости вери и људских, смртних грехова.

Огњени јахач је дело које се свакако (барем када је реч о овој збирци песама) може сматрати потпуним врхунцем у погледу трансформације коју је дело доживело у верзији за глас и оркестар, али и у погледу развоја драматургије. Треба напоменути да је ово композиција која је последња добила своју верзију за глас и оркестар, тек 1894. године, чак четири или пет година касније од осталих. Дело се од стране књижевних критичара тумачи на различите начине: као халуцинација главног лика који на крају дела доживљава слом и пада у лудило; као приказ моралне казне за охолост; у политичком контексту песма се може тумачити као пад револуције, при чему је црвена капа заправо симбол *фригијске капе* која се у уметности често користи као симбол слободе.³⁵ Текст доноси у прве две строфе слику *огњеног, ватреног јахача* који јури кроз поље ка млину и захвата га пламеном. Трећа строфа доноси религијски садржај у коме се наратор приче поставља у нову позицију која се не може једнозначно протумачити: постаје лик (можда сам јахач као персонификација греха) који се обраћа Исусу који окајава људске грехове и добија опроштај од Бога. Четврта строфа доноси крај приче у коме је *јахач* нестао и нико га никад није видео. Последња строфа је епилог у коме наратор прича шта се десило са *јахачем*. Ова песма представља парадигматичан пример поезије какву је Волф посебно ценио, пошто носи снажан драмски потенцијал даје простора да се свака строфа постави као једна драмска слика. Осим тога

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

³⁴ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Меријеа* (1889), „Где да нађем утеху?”, *Langsam und sehr ausdrucksvoll*, т. 38, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

³⁵ Према сајту: http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Feuerreiter, приступљено 15.05.2015.

ово дело је једина композиција из ове збирке о којој се више не може говорити као о жанру соло песме, пошто је дело аранжирано за четворогласни хор и оркестар. Овакав аранжман, али и поетски текст који је дао простора за врло комплексно и детаљно развијање драмских слика, дају овој композицији карактер оперске нумере. Хор у овом контексту има функцију наратора који доноси причу али и гласа народа у „жанр сцени”- како се поједине строфе песме могу тумачити. Инструментална деоница је у овој песми изузетно комплексно постављена, и у погледу музичког материјала, али и у погледу улоге коју добија у песми. Она прати радњу приче коју доноси текст, односно паралелно прича причу са хором, ствара атмосферу сваке драмске слике понаособ и различитим оркестрационим речењима остварује ефекте који ове драмске слике оживљавају. Драмска радња ове песме се може поделити на пролог три драмске слике и епилог, и ове целине би одговарале строфама песме. Међутим, елемент који ће стално оживљавати у свести слушаоца чињеницу да се и даље ради о једној строфичној песми, јесте рефрен, који повезује све ове строфе, али који има своју драмску функцију.

Прва строфа или пролог песме осмишљена је као једна жанр сцена – народ посматра *црвену капу* – пламен како јури пољем. Овај одсек уводи у атмосферу и радњу дела. Драматургија је остварена на тај начин што је инструментална деоница та која има улогу *јахача*, а хор је народ који га посматра. Инструментални парт је изузетно виртузан и сачињен је од врло брзе мелодије која протиче у триолама (све до краја строфе) и пратње која се из такта у такт усложњава у темпу *Sehr lebhaft* (Врло живо). Најпре је мелодија удвојена у деоници баса, потом добија врло једноставну октавну пратњу у басу, потом се укључује и средњи глас који обогаћује звук, долази до појаве све већег броја тонова који учествују у изградњи вертикале, а затим мелодија прелази из гласа у глас. Ово усложњавање заправо осликава распламсавање ватре и њено кретање. Кулминираће у рефрену када мелодија прерасте у тремоло. Хор представља глас народа и он је дочаран пре свега декламационим третманом текста који прати флексију говорене речи. Волф се на почетку послужио и имитационом техником како би се створио утисак да се вест о јахачу преноси „од ува до ува” – долази до постепеног укључивања деоница, без строгог правила у погледу наступа гласова или интервала на којима се имитација остварује (прво наступа сопран, потом се укључује тенор који доноси мелодију за велику сексту ниже од сопрана, затим наступа алт са новим материјалом који поново имитира тенор итд). У наставку строфе, хорске групе су у сталном дијалогизирању, гласови допуњују једни друге као што би то чинили људи који зачуђено посматрају непознату појаву. Симболично, цео хор наступа по први пут заједно када доноси реч „Чујте”, јер то је колективни узвик изнанађења. У овом тренутку музика у инструменталној пратњи и даље распламсано јури, доследно пламену, *јахачу* који не стаје.

Рефрен доноси нову атмосферу- тихи тремоло прати смену мушког и женског хора који у *pianissimi* слути како млин гори у пламену³⁶.

Друга строфа доноси сличну сцену као и прва: разговор људи о *јахачу* кога посматрају, и може се тумачити као наставак прве сцене. Хор сада наступа константно унисоно са изразито речитативним третманом текста што се може пратити кроз читаву строфу. Декламација прати ритам и интонације говорене речи, са повременим скоковима који упућују на узбуђене у говору³⁷. Инструментална деоница је такође даљи развој деонице из прве строфе. Стални покрет у триолама се губи, али се у деоници десне руке/виолина у оркестру појављује мала триола на свакој наглашеној доби такта и она ствара ефекат варница које излећу око јахача током његове јурњаве. Овај ефекат се доследно понавља све до последњег стиха строфе (у свим стиховима до последњег се описује јахач) који описује простор којим *јахач* јури. Поново се јавља рефрен са истим садржајем у музичком, песничком и драматуршком смислу као и први пут.

Трећа слика доноси потпуну промену атмосфере (носи нову ознаку за темпо и карактер *etwas ruhiger und breiter* – мало нежније и шире), оштар раскид са дотадашњим материјалом и ово је тренутак када дело губи карактер песме и прераста у драмско дело у малом. Овај одсек доноси религијски садржај и он представља у музичком погледу антиклимакс дела, док би у погледу садржаја био кулминација радње. У инструменталној пратњи сви гласови доносе равномерно излагање дијатонских акорада у почетном Де-дуру у *piano* динамици, и на тај начин стварају стабилну платформу гласовима. Хор добија мирну мелодију, такође у *piani*, и свара се утисак узвишеног, религиозног звука, као да се ради о црквеној песми. Нема наглих скокова нити брзих покрета, мелодија лагано таласа кроз стабилна и чисте хармоније дура. Међутим, након осам тактова религиозне узвишености она бива нарушена. Најпре се појављују хроматски покрети у оркестру када наступа хор са текстом „И богохулно призивао ватру“, а потом се постепено и хор и оркестар убрзавају темпо и воде ка рефрену. Рефрен овога пута није изграђен на исти начин као до сада. Текст најпре доноси цео хор, само једном у *forte fortissimo* динамици, а потом карактеристичну мелодију понавља инструментална пратња која је сада у дијалогу са хором. На овај начин композитор упућује да *јахач* више није објект који се посматра, већ постаје активан учесник радње. Он има свој глас и он је тај који „бесни у пламену“.

³⁶ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Мерибеа* (1889), „Огњени јахач“, *Lebhaft bewegt*, т.1–6, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

³⁷ В. Хуго Волф, *Педесет и три песме Хуга Волфа на стихове Едуард Мерибеа* (1889), „Огњени јахач“, *Lebhaft bewegt*, т. 28–30, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M%C3%B6rike_Lieder.pdf

Четврта строфа је последња сцена пре епилога и она доноси наставак приче. Почетне стихове доноси само мушки хор над остинатном, акордском пратњом која је поверена лименим дувачким инструментима, те она ствара утисак војничке песме. На овај начин музика саопштава борбу која се десила. Потом следи самостална деоница алтова, који у *piano pianissimi*, мистериозно настављају испредање приче. Та „мистериозност“ је остварена пре свега захваљујући боји гласа, а потом динамици и мелодији која садржи хроматске покрете. Осим тога, укупан звук је обogaћен ефектима обоа и флаута које уз боју алта стварају додатан ефекат мистериозности, неизвесности, стварају свет чудесног у коме се наставља прича. Хор ће наступити још три пута до краја строфе и завршиће причу, док ће се у инструменталној деоници појавити реминисценција на триоле из прве строфе које су заправо подсећања на самог *јахача* кога више нема. Рефрен овај пут износи женски хор, а потом самостално клавира/оркестар. Након рефрена следи још девет тактова који звуче као потпуни крај дела. Јавља се дијалогизирање флаута са гудачким инструментима па потом лименим дувачким корпусом, и звук се полако губи као да нестаје у даљини. На крају строфе налази се корона али и две тактне црте које означавају крај дела.

Пета строфа је *coda* целе песме и епилог у драмском смислу. Носи карактерну ознаку *bedeutend ruhiger und langsamer* (значајно тише и спорије). Поново се ствара узвишени религиозни звук са тихом акордском фактуром у инструменталном писму. Деоница гласа по први пут бива слободно третирана – сопрани испевавају мелодију, а остали гласови их прате. Ова слика се мења када наступа млинарево обраћање јахачу. Долази до дијалогизирања хора и клавира/оркестра, при чему се у хору поново успоставља речитативни третман гласова. Такт пре изношења текста: „Одједном се све претворило у пепео“ у *pianopianissimo* динамици, сопрани доносе кратко реч „хуш“ која је заправо имитација звука изненадног нестајања. Рефрен ће се последњи пут појавити на крају песме али сада са потпуно измењеним карактером. Износи га читав хор над свечаним звуком инструменталног парта и у складу са текстом ствара се атмосфера посмртног марша. Последња четири такта музике представљају постепено умирање целог дела.

„Стварност” песме? Музика поезије и омузикаљена поезија

Компоновање соло песме представља процес стварања *једног* (музичког) уметничког дела на основу *фантазије* коју претходно покреће *друго* уметничко дело – песма. Другим речима, „[...] фантазије”, према мишљењу Милана Узелца, „своје порекло имају у делу и не могу настати независно од субјекта и ствари; пре би се могло рећи да настају у садејству, у непрестаном пулсирању између субјекта и ствари.”³⁸ Појам *ствар* се у овом контексту односи на реалност у којој посматрач (читалац/слушалац) живи, његова искуства, начин живота, културу и дух

³⁸ Milan Uzelac, *Stvarnost sveta pesme*, http://www.uzelac.eu/Studije/09_UzelacMStvarnostSvetaPesme.pdf, приступљено 18.05.2015, 6.

времена. Тако, Хуго Волф, читајући Мерикиеву поезију, а истовремено је преламајући кроз сопствено животно искуство, заправо у њој препознаје, драмски квалитет, *ствар*, у Узелчевом смислу речи, која покреће стваралачку фантазију самог композитора. У том смислу Волф, следећи интенцију Едуарда Мерикиа, али и своју личну, те заправо, *преводи* фиктивну судбну поете/композитора у квази-искуство. Другим речима, *фантазија* уметника и *свет фикције* представљају ону полазну тачку, од које креће стварање уметничко дела. Јасно је да је *фантазија* која се рађала са Волфовим читањем Мерикиеве поезије остављала врло снажан утицај на композитора као и да је *свет фикције* који је настајао на основу песникових стихова био изузетно инспиративан за младог композитора. Након анализираних примера, који су чак на тематком нивоу сродни, може се закључити да је свако дело понаособ представљало изузетно снажан подстицај за композитора и у њему будило нове идеје на пољу осмишљавања драматургије – а из њих је проистекла и разноврсност у погледу третмана самог језика поезије.

Начин изградње музичко-текстуалне драматургије зависи најпре од садржаја које доноси поетски текст, односно, од односа лирског и драмског потенцијала које дело поседује. Тако се могу издвојити дела *Уздах* и *Где да нађем утеху?* која у себи носе изразито лирски потенцијал – осликавајући осећања јунака која која остају непромењена током целог дела. Композитор гради драматургију кроз садејство вокалне и инструменталне деонице на тај начин што инструментални парт гради атмосферу, односно, представља само осећање и она остаје кроз цело дело непромењена. Хармонски језик је тај који у овим делима има врло значајну улогу: у песми *Уздах* хармонски језик је богат хроматиком, вантоналним акордима и као такав ствара основни набој дела. Сличан пример јесте и друга наведена песма, у којој осим што је тонални план изузетно комплексан долази и до супротстављања почетног (це-мол) и завршног (де-мол) тоналитета. Над оваквом хармонском подлогом изложени су тематски материјали који не доживљавају значаје трансформације: прва песма почива на једном материјалу, а друга (иако је написана у форми строфичне песме) на свега два која се дословно понављају. У погледу фактуре Волфова песам *Уздах* остаје непромењена. Мелодија и ритам су такође у функцији стварања атмосфере, тако што се кратки мелодијски покрети, о два три тона понављају, док ритам бива *померен*, употребом акцената и лигатура. Над оваквим инструментаним писмом развија се вокална деоница која представља глас самог јунака. Она у примеру прве песме излаже поетски текст у таласима који воде ка кулминацији, са посебим наглашавањем кључних речи текста. Ова наглашавања се остварују употребом акцената, скоковима, дугим нотним вредностима и динамиком. У другој песми, глас је третиран речитативно - често се појављују групе тонова на истој висини, а њихов ритам прати ритам самог језика; ове висине се мењају зависно од интонације самог језика.

Другој групи песама припадају дела која су такође лирског карактера, али у којима долази до трансформације емоција које се излажу на почетку песме, и управо ова трансформација носи у себи драмски потенцијал. Тако, песме које поседују овај квалитет јесу *У*

рано јутро, *Молитва* и *Нова љубав*. Остваривање драматургије се најбоље може сагледати ако се укаже на кључна места у самом поетском тексту, а то су она места која носе промену осећања, односно трансформацију емоција. У песми *У рано јутро* то је тренутак буђења који је заправо и кулминација саме песме. Он је приказан променом хармонског језика (кошмар који је осликан у првом одсеку нестабилном хармонијом са честим модулацијама кроз молске тоналитет и примену вантоналних акорада прерашће у буђење *које се одвија* над тоничним педалом дурског тоналитета), као и ритма и мелодије (ритам у првом одсеку осликава убрзано дисање јунака услед кошмара, а мелодија учествује у изградњи атмосфере, док у другом одсеку ове две компоненте граде остинато и на тај начин осликавају само свануће и смирење). Вокална деоница у овом делу има карактеристичан сталан пулсирајући осмински покрет (са повременом употребом дужих, односно, краћих нотних вредности како би био испраћен ритам језика) који представља опозицију пратњи; посебно је истакнут кулминациони моменат музичког тока – тренутак – буђења у којем се очекивани крик у гласу претвара у уздах олакшања и тада наступа промена у ритмичкој компоненти – прелазак са осминског покрета на дуге нотне вредности (половину и четвртину). Захваљујући оваквом третману гласа у погледу ритма, али и широком опсегу у ком се глас распевано креће, деоница добија ариозни карактер. У делу *Молитва* кључни моменат јесте трансформација самог тона молитве – моменат када молитвени тон који се „очекује” добије карактер молитве појединца, односно, човека са свим његовим страховима и сумњама. То је реализовано преласком са пратње налик техници раног средњовековног органума, на пратњу која одише напетостју и нестабилношћу у хармонском и фактурном погледу; на крају дела, када речи утихну, пратња ће бити та која ће завршити молитву, као ехо јунакове душе. Вокална деоница у овој песми такође има извесне трансформације. У првом одсеку мелодија и ритам гласа стварају утисак као да је изграђена ритмизовањем једног грегоријанског корала уз употребу скокова ради наглашавања кључних речи. Супротно томе у другом одсеку је покретљивија, слободнија са ритмом који прати ритам језика и распеваном мелодијом која захваљујући употреби хроматике, у садејству са пратњом, не само да наглашава већ и тумачи поетски садржај. Песма *Нова љубав* носи трансформацију осећања сумње и разочарања ка одушевљењу када јунак „пронађе нову љубав”. Како је дело написано у форми теме са варијацијама, трансформација је остварена карактериним удаљавањем од теме која се варира. То је постигнуто усложњавањем хармонског језика, динамизацијом ритмичке компоненте која мења и саму мелодију (уситњавање ритма), усложњавањем фактуре која ће у кулминационом тренутку прерасти у тремоло и наглом динамизацијом динамичке компоненте. Вокална деоница је независна од вариационе форме и као таква јесте главни носилац *драмског* тока радње, а њена мелодијска линија подсећа на ариозо: покрива широк опсег (од *d1* до *ас2*) у оквиру којег се врло слободно креће; честа је употреба скокова али и поступног кретања, различитих ритмичких фигура; покрива и широк динамички опсег (од *pianissimo* до *forte* динамике).

На једном старом платну је специфично дело јер га је, како је већ наглашено, и сам песник писао по узору на ликовну представу. То је дало простора композитору да оживи *фикцију* на начин на који то није могао у претходним песмама. Из тог разлога се ово дело може поделити на две слике. Прва би представљала приказ пасторалног пејзажа, а друга слику Исуса како седи у крилу Девике Марије, те се и ово дело може делимично окарактерисати као дела из друге групе, ако се под трансформацијом подразумева прелазак са једне слике на другу. Он је остварен у пратњи мутацијом из фис-мола у Фис-дур, карактеристичном употребом паралелних савршених консонанци када се појави религијски садржај, и прочишћењем хармонског језика. Деоница гласа излаже садржај у таласима који воде ка кулминацији дела; креће се на граници декламације и певања - нема широких распеваних мелодија, већ се мелодија креће у малом опсегу са повременим понављањем тонова и употребом скокова ради наглашавања кључних речи у тексту. Песма *Огњени јахач* представља усамљени пример дела са изузетно високим драмским потенцијалом. Осим тога, како је већ напоменуто, ово је једино дело које је аранжирано за четворогласни хорски састав и оркестар. Њена драмска радња се може конципирати кроз пролог, три сцене и епилог, при чему је сваки музички одсек је представљен на потпуно другачији начин. У овом се пропознају различити оперски елементи: прве две строфе јесу својеврсне жанр сцене у којима је хор главни носилац радње и има функцију народа; потом наступа психолошки климакс који се може тумачити и као климакс наратора, али и као климакс јунака о коме се говори – ватреног јахача и он се може поистоветити са оперском „сценом лудила” пошто јунак прича заправо сам са собом или са приказом Исуса Христа. Затим, хор мистериозно наставља причу о *огњеном јахачу* и добија функцију наратора. Пратња у овом делу има више различитих функција: она је најпре сам *огњени јахач*, потом добија религиозни карактер када се помене Христ, затим ствара мистериозни фон за наставак приче и у епилогу прераста у посмртни марш. Третман вокалних деоница хора је детаљно приказан у анализи из које се може закључити да у потпуности одговара третману хора у музичкој драми. Садејством инструменталног парта и хора остварен је утисак драмског дела у малом, и ово дело јесте један од врхунских примера Волфовог композиционог и драматуршког умећа.

У Волфовим песмама се често може препознати утицај Вагнерове музике и у погледу третмана инструменталног парта, тј. оркестра, али и вокалне деонице. Како Узелац објашњава: „Стварајући, уметник је, на овај или онај начин, од самог почетка везан за одређене естетске идеале, он је, хтео то или не, био тога свестан или несвестан, производ времена које већ својим присуством и активношћу у сфери уметности делимично и сам производи.”³⁹ Није потребно ни наглашавати да је крај деветнаестог века свакако доба када се естетски идеали, барем када је о музици реч, граде на основу стваралаштва Рихарда Вагнера. То Милан Узелац објашњава у контексту изградње фантазије када пише: „...видимо оно што смо научили да видимо и чујемо

³⁹ Milan Uzelac, *Stvarnost...*, нав. дело, 7.

оно што смо научили да чујемо. Зато нас не треба чудити што човек увек располаже само одређеним низом перцепција и на тај начин може оперисати само ограниченом количином фантазијских облика.“⁴⁰

Међутим, иако се Волф ослања на Вагнерово стваралаштво, присваја елементе његовог музичкох језика и композициону технику, он их користи на сасвим нов начин, преламајући их кроз призму сопствене стилске поетике, и на тај начин прави отклон од Вагнеровог стваралаштва. Уодношавање музичких елемената, које је у Волфовим делима потпуно иновативно и чини овог композитора јединственим аутором, последица је Волфовог сјајног осећаја за поетски текст. Он користи врло разноврсне музичке поступке и комбинује их на изузетно малом простору а уз то његова дела никада не губе целовитост и конзистентност. Управо тако је остварен ефекат писања музике на текстове песама *које већ имају своју музику*. Музику као звук језика, музику као атмосферу одређене речи, али и песме у целости, музику као начин да се искаже оно што речи не могу саме. Јер како објашњава Узелац: „...стварност песме [се] да сагледати на двоструки начин: једном је то имагинарни свет спрема света реалних чињеница, други пут, то је низ могућих конкретизација које чине трајно недовршен свет уметничког дела.”⁴¹ Сudeћи по Волфовом приступу компоновању соло песме, он јесте припадао онима који су свет песме, језиком Милана Узелца, сагледали на *други начин*.

⁴⁰ Исто, 8.

⁴¹ Исто, 11.

Литература:

- Carner, Mosco, 'Hugo Wolf', *The Musical Times*, Vol. 93, No. 1312 (Jun., 1952), 254-256.
- Cooke, Deric, 'Hugo Wolf', *The Musical Times*, Vol 101, No 1405, (mart 1960), 153-154.
- Courier Corporation, 1982.
- Diltaj, Vilhelm, *Pesnička imaginacija. Elementi za jednu poetiku*, (Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1989).
- Fischer-Dieskau, Dietrich *Töne sprechen, Worte klingen*, (Stuttgart: Deutsche Verlags - Anstalt GmbH, 1985).
- Haywood, I. Jean, *The musical language of Hugo Wolf*, (Devon: Arthur H. Stockwell Ltd., 1986).
- Leslie Orrey, Wolf in *The New Oxford History of Music*, (ed. Gerald Abraham), (Oxford: Oxford University Press, 1990).
- Uzelac, Milan, *Stvarnost sveta pesme*,
http://www.uzelac.eu/Studije/09_UzelacMStvarnostSvetaPesme.pdf, приступљено 18.05.2015.
- Wolf, Hugo, Eduard Merike, *The complete Mörike songs*, (edited and translated by Stanley Appelbaum)
- Youens, Susan, *Hugo Wolf and his Morike Songs*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Youens, Susan, Wolf (Hugo) in *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Vol. 27, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Younes, Susan, Hugo Wolf in *The Cambridge University Press* (ed. James Parsons), Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Рикер, Пол, *Сопство као други*, Београд, Јасен, 2004.

Прилог 1: Превод песама – превод песама је рађен од стране ауторке у сарадњи са дипломираним филологом – англистом Маријом Радуловић, према преводу Станлија Апелбаума (Stanley Appelbaum) са немачког на енглески језик, за издање збирке *The complete Mörike songs*⁴²

Уздах

„Ватра твоје љубави, о Господе,
како сам силно желео,
Да је распламсам и одржим њену снагу.
Нисам је распламсао, Нисам је одржао,
Мртав сам у дубини свог срца.
О болови пакла!“

На једном старом платну
„На зеленом пределу расцветалог пролећа,
Крај хладне воде, брда и трски
Где, како се безгрешно дете,
Игра слободно у девичином крилу
И ту, у шуми, блажен
Авај, већ расте стабљика која ће постати крст“

У рано јутро

„Још без сна да охлади моје очи,
Дан већ почиње
Кроз прозор моје собе.
Моја узнемирана осећања су и даље жива,
Између мојих сумњи,
Стварајући визије у ноћи
Уплашена и измучена, моја душо,
Више нећеш бити.
Буди срећна! Већ се, свугде,
Буде јутарња звона.“

Молитва

„Господе, пошаљи оно што желиш,
Љубав или патњу,
Задовољиће ме обоје,
Дато из Твоје руке.

По мери подари туге
и задовољства,
милостиви Оче.
Јер у умерености лежи
скромно задовољство“

Нова љубав

„Да ли двоје људи могу потпуно припадати једно другом,
Као што би они то желели, овде на земљи?

⁴² Hugo Wolf, Eduard Mörike, *The complete Mörike songs*, (edited and translated by Stanley Appelbaum), Courier Corporation, 1982.

У дугој ноћи, размишљао сам сам о овоме,
И морао да кажем: Не!“
Дакле, ја не могу припадати никоме на земљи,
И нико не може припадати мени? Из таме пламен радости
Засијао је у мени:
Зар никада нећу моћи да будем са Богом
Као што бих ја желео, ја и Ти?
Шта ме спречава да буде тако данас?
Слатки ужас обузима моје тело!
чудим се да сам икада могао да помислим да могу да имам
Бога за себе овде на земљи!“

Где да нађем утеху?
„Познајем истиниту љубав,
И био сам јој одан од првог трнутка када сам је спознао,
Везала се за мене са дубоким уздисајем,
Обнављајући, увек праштајући, заузимајући се за мене.

Он који је једном горко пиће пио,
Горке капи смрти са небеским стрпљењем.
Који је висио на Крсту и окајавао моје грехе,
Док се нису утопили у мору милости.“

И зашто сам сада тужан,
зашто лежим згргчен у мукама на земљи?
И питам: 'Стражару, да ли ће ноћ ускоро проћи?'
И: 'Шта ће ме спасити од смрти и греха?'“

„Зло срце! Зашто не признаш,
Поново си удовољило ђавољем задовољству;
Трагови побожне љубави, побожне вере,
Нестали су, авај, давно“.

Да, због тога сам ја тужан,
И лежим згргчен у мукама на земљи;
Стражару, да ли ће ноћ ускоро проћи?
И шта ће ме спасити од смрти и греха?“

Огњени јахач

„Видиш ли црвену капу,
На малом прозору, поново?
То мора бити нешто необично,
Што се креће горе-доле.
И одједном, каква гужва,
Доле код моста, поред поља!
Слушај! Ватрена звона пискаво звоне:
Изнад брда,
Изнад брда,
Млин гори у пламену!“.

Види, ено га, бесно галопира,
Кроз градске капије – то је огњени јахач,
Јашући свог коња, мршвавог као скелет,
Као да јаше ватрене лестве
Преко поља, кроз дим и врелину,

Он јури, и већ стиже на свој циљ.
Тамо звона и даље звоне:
Изнад брда,
Изнад брда,
Млин гори у пламену!“

Ти који си тако често осетио пламен,
Миљама далеко,
И са иверицом са Светог Крста,
И богохулно призивао ватру, авај!
Непријатељ у бљеску пакла,
Кези ти се са греда крова,
Мој Бог има милости над твојом душом!
Изнад брда,
Изнад брда,
Он бесни у млину.

Ни час није прошао,
Пре него што је млин претворен у пепео,
Али бесног јахача,
Од тог часа, нико никада није видео.
Људи и кола се у гужви,
Враћају кућама, из овог хорора;
А звона су престала да звоне,
Изнад брда,
Изнад брда,
Гори!“
Касније, млинар је пронашао,
Скелет заједно са шеширом,
Наспрам подрумског зида,
Како седи на кобили од костију:
Огњени јахачу, како хладно,
Јашеш ка свом гробу!
Одједном се све претворило у пепео.
Почивај у миру,
Почивај у миру,
Доле у млину!“

THE WORLD OF A SONG BY EDUARD MERIKE IN HUGO WOLF'S MUSIC FANTASY

ABSTRACT: Hugo Wolf, reading Mörike's poetry, and at the same time breaking it through his own life experience, actually recognizes in it a dramatic quality, *a thing*, in Uzelac's sense of the word, which triggers the composer's own creative fantasy. In that sense, Wolf, following the intention of Eduardo Merike, but also his personal, translates the fictitious destiny of the poet / composer into a quasi-experience. In other words, the artist's fantasy and the world of fiction represent the starting point from which the creation of a work of art starts. It is clear that the *fantasy* that was born with Wolf's reading of Mörike's poetry left a very strong influence on the composer, as well as that the world of fiction based on the poet's verses was extremely inspiring for the young composer. The aim of this seminar paper was to analyze selected segments of Wolf's collection called *Fifty-Three Poems by Hugo Wolf based on verses by Eduard Mörike* from 1889. in order to better understand the dramaturgical plan, as well as to explore the treatment of the poetry itself.

KEYWORDS: Hugo Wolf, Eduard Mörike, *Fifty-three songs by Hugo Wolf on the verses of Eduard Merike*, solo song, *Lied*, poetry, the relationship between text and music.