



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

МУЗИКОЛОШКИ КАЛЕИДОСКОП

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА СВ. 12/2025.

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ
СВ. 12/2025, ЕЛЕКТРОНСКО ИЗДАЊЕ

Музиколошки калейдоскоп

Главни и одговорни уредник

др Ива Ненић

Уредници издања

др Ивана Перковић, др Марина Марковић

Студенти уредници

академска 2021/2022. година

Маја Гредић, Даница Лазовић, Даница Мркић, Ива Пажин, Настасија Стефановић

академска 2023/2024. година

Дарија Дражовић, Анастасија Јаредић, Теодора Качаревић, Матеја Стевановић,
Дражена Тодоровић

Рецензенти

др Тијана Поповић Млађеновић, др Марија Масникоса

Издавач

Факултет музичке уметности у Београду

За издавача

др ум. Слободан Герић, декан Факултета музичке уметности

Извршни уредник

мсп Марија Божовић

Дизајн корица

Настасија Стефановић

ISBN

978-86-81340-78-3

Београд

2025.

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА, СВ. 12/2025

МУЗИКОЛОШКИ КАЛЕИДОСКОП



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	6
-----------------	---

I МУЗИКА И РЕЧИ: ИСТОРИЈСКИ, ПРОСТОРНИ И СТВАРАЛАЧКИ ОКВИРИ

Дуња Савић

ЛИЧНОСТ И ДЕЛО ПЕСНИКИЊЕ САПФО У ЕВРОПСКОЈ УМЕТНОСТИ ПОЗНОГ XIX ВЕКА СА ОСВРТОМ НА МЕЛОДРАМ <i>ОДА САПФО</i>	10
--	----

Катарина Јосифовић

КАНТИГЕ У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ ШПАНИЈИ	25
--	----

Јелена Круљ (Богичевић)

СРПСКОСЛОВЕНСКЕ СТИХИРЕ ПОСВЕЋЕНЕ РОЂЕЊУ БОГОРОДИЦЕ У РУКОПИСУ Е-108 ИЗ МАНАСТИРА ЛАВРА: ОДНОС ТЕКСТА И МУЗИКЕ.....	36
---	----

Миљана Михајловић

КАМЕРНА КАНТАТА У ИТАЛИЈИ У XVII ВЕКУ: РИМСКА, ВЕНЕЦИЈАНСКА И БОЛОЊСКА ШКОЛА.....	49
---	----

Марија Костић

СИМФОНИЈЕ КАРЛА ДИТЕРСА ФОН ДИТЕРСДОРФА ПРЕМА ОВИДИЈЕВИМ <i>МЕТАМОРФОЗАМА</i>	62
---	----

Наташа Зечевић

СВЕТ ПЕСМЕ ЕДУАРДА МЕРИКЕА У МУЗИЧКОЈ ФАНТАЗИЈИ ХУГА ВОЛФА.....	82
---	----

Милица Петровић

РЕЦЕПЦИЈА МОКРАЊЧЕВОГ СТВАРАЛАШТВА У КОМПОЗИЦИЈИ ИСИДОРЕ ЖЕБЕЉАН <i>РУКОВЕТИ</i> , ПЕТ ПЕСАМА ЗА ЖЕНСКИ ГЛАС И ОРКЕСТАР	108
---	-----

II МУЗИКА У КОНТЕКСТУ: НАПИСИ И КРИТИКЕ

Вања Вулетић (Грбовић)

СРПСКИ САВРЕМЕНИ КОМПОЗИТОРИ У ЧАСОПИСУ <i>PRO MUSICA</i>	127
---	-----

Милица Ђерић

НАПИСИ ЖАНА КОКТОА О (ФРАНЦУСКОЈ) МУЗИЦИ	148
--	-----

Тијана Адамовић (Читаковић)

НАПИСИ ДУШАНА ПЛАВШЕ О МУЗИЦИ НАСТАЛИ ТОКОМ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА.....	160
---	-----

III ИНСТРУМЕНТАЛНО МУЗИЧКО СТВАРАЛАШТВО: КРЕАТИВНЕ СТРАТЕГИЈЕ

Биљана Александровски

УТИЦАЈИ БУФО ОПЕРЕ НА КОНЦЕРТЕ ЗА КЛАВИР И ОРКЕСТАР В. А. МОЦАРТА 191

Марија Томић

ОТКРИВАЊЕ НОВОГ ПОТЕНЦИЈАЛА ИЗРАЖАЈНОСТИ ФЛАУТЕ У СИМФОНИЈСКОМ
ОРКЕСТРУ НА ПОЧЕТКУ XIX ВЕКА (БЕТОВЕН, ШУБЕРТ, БЕРЛИОЗ)..... 202

Маша Спаић

РЕКОНСТРУКЦИЈА РАНОГ СТВАРАЛАШТВА АЛФРЕДА КАЗЕЛЕ У КОНТЕКСТУ
НЕОКЛАСИЦИЗМА.....221

ПРЕДГОВОР

После дуже паузе објављивања семинарских радова студената музикологије, састављен је још један зборник, *Музиколошки каледоскоп*, којим су обухваћени радови писани током академске 2014/2015. године. Зборник *Музиколошки каледоскоп* постоји искључиво у електронској форми на сајту Факултета музичке уметности у Београду и доступан је свим студентима и читаоцима заинтересованим за музиколошку литературу. Циљ публикавања био је да се настави мисија претходно објављених зборника, да се будући музиколози, као и сви остали студенти музике, подстакну на даља истраживања, као и да омогући лакше стицања нових знања током студија.

Пред вама је 13 студентских радова које су прикупила и уредила два уредничка тима састављена од студената четврте године основних академских студија музикологије академске 2021/22 и 2023/24. године. Будући да је број радова релативно мали (извесни радови настали у академској 2014/2015. години већ су штампани у другим публикацијама) и да су текстови садржајно и стилски разноврсни, уреднички тим се одлучио да зборник подели на три поглавља, односно на три тематске јединице: **I Музика и речи: историјски, просторни и стваралачки оквири**, **II Музика у контексту: написи и критике** и **III Инструментално музичко стваралаштво: креативне стратегије**.

У првом поглављу налазе се радови посвећени различитим вокалним или вокално-инструменталним жанровима – средњовековним српскословенским стихирама, кантигама у средњовековној Шпанији, италијанским камерним кантатама у XVII столећу, као и соло песмама Едуарда Меријеа у музичкој фантазији Хуга Волфа. Ту је и текст о утицајима песникиње Сапфо на уметност друге половине XIX века, као и студија посвећена симфонијском стваралаштву Карла Дитерса фон Дитерсдорфа, насталом као плод инспирације Овидијевим *Метаморфозама*; коначно, овде поглавље обухвата и рад о рецепцији Мокрањчевог стваралаштва у композицији Исидоре Жебељан *Руковети, пет песама за женски глас и оркестар*.

Друга тематска целина обухвата радове који се баве написима о музици и музичком периодиком. Овде спадају радови који истражују написе Жана Коктоа о француској музици и написе Душана Плавше о музици настале током друге половине XX века. Такође, ту је и текст посвећен савременим српским композиторима у часопису *Pro musica*.

У трећем поглављу груписани су текстови посвећени инструменталном стваралаштву, било да су у питању написи о инструменталној музици различитих аутора или бављење конкретним инструменталним делима. Такође, овде су и радови који се баве следећим темама: утицајем буфо опере на клавирске концерте Волфганга Амадеуса Моцарта, третманом флауте у симфонијском

оркестру на почетку XIX века и реконструкцијом раног стваралаштва Алфреда Казеле у контексту неокласицизма.

Сматрамо да зборник *Музиколошки калейдоскоп* представља значајан допринос академској и музиколошкој заједници. Додатна вредност овог зборника лежи у чињеници да су радове не само писали, већ и уређивали сами студенти – у оквиру предмета Основе научних едиција – чиме се истиче њихова улога у академском и уредничком процесу. *Музиколошки калейдоскоп* наставља традицију претходних зборника, афирмишући значај истраживања и издавања радова у области музикологије, и тиме оснажује студенте у њиховом научном и професионалном развоју.



I. МУЗИКА И РЕЧИ:
ИСТОРИЈСКИ, ПРОСТОРНИ
И СТВАРАЛАЧКИ ОКВИРИ

ЛИЧНОСТ И ДЕЛО ПЕСНИКИЊЕ САПФО У ЕВРОПСКОЈ УМЕТНОСТИ ПОЗНОГ XIX
ВЕКА СА ОСВРТОМ НА МЕЛОДРАМ *ОДА САПФО*²

АПСТРАКТ: Рад под називом „Личност и дело песникиње Сапфо у европској уметности позног XIX века, са освртом на мелодрам *Ода Сапфо*“ тежи да осветли рецепцију лика и песникињиног дела крајем XIX и почетком XX века. Иако није сачувано много њених песама, а с обзиром да нема много њених личних података, већина уметника инспирисаних песникињиним стваралаштвом своја виђења о Сапфо записивали су у разним музичким, уметничким и драмским делима и перформансима.

С тим у вези, овде интерпретирана уметничка дела не само да наглашавају значај Сапфо и њене уметности у целокупном развоју западноевропске културе, већ и откривају њена „нова лица“ и интерпретације. Централно место у овом истраживању заузима композиција немачког аутора Зигварта Еуленбурга под називом *Ода Сапфо*. Композиција *Ода Сапфо* настала је као мелодрам за наратора и клавир, заснована на стиховима једине сачуване Сапфине песме – *Химне Афродити*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Сапфо, поезија, *Ода Сапфо*, мелодрам, *Химна Афродити*, Зигварт Ојленбург

Увод

„Мајко грчке страсти и игре Латина,
Лезбос, где пољупци, пуни плахе моћи,
ври као сунца, рујни као вина,
чине украс дана и победних ноћи;
мајко грчке страсти и игре Латина.“³

Овако је француски песник, Шарл Бодлер (Charles Pierre Baudelaire), започео песму под називом *Лезбос*. Из више разлога ово острво сматрао је острвом страсти, искрених осећања и извором „праве“ уметности. Смештено у Егејском мору, окићено изобиљем и природним богатствима, острво Лезбос сматрано је „блаженим“ острвом. Управо су та природна блага у споју са продуховљеним појединцем резултирала развојем уметности и формирању оног уметничког и културног канона чији су утицају присутни и данас. Као и у Бодлеровој песми, централна личност овог рада биће песникиња Сапфо, смештена у свом природном окружењу, на Лезбосу. Инспирисана сопственим животом, природом, лепотом, створила је споменике лирском песништву Лезбоса, а аутентичност њеног израза одјекнула је далеко и у различитим уметностима. Стихови песникиње, њен живот и учење надахнули су бројне уметнике. Уз помоћ

¹ Контакт адреса: dunjasmle95@gmail.com

² Семинарски рад писан је у оквиру предмета Општа историја музике – Стара музика 1: Музика у античким цивилизацијама и средњовековној западној Европи, под менторством др. Тијане Поповић-Млађеновић, школске 2014/2015. године.

³ Шарл Бодлер, *Цвеће зла* (избор препева Душко Бабић), (Београд: Српска књижевна задруга, 2009), 68–70.

прегледа доступног стваралаштва инспирисаним Сапфом, покушаћемо из новог угла да представимо и угла осветлимо с једне стране, њен значај као ствараоца, а с друге стране њен значај као женске фигуре која је уз друге песнике, музичаре и филозофе утицала не само на културу као један општи конгломерат уметничких пракси, већ и на појединца, прецизније, младе жене.

Музика у античкој Грчкој

Када се говори о личности каква је Сапфо, неизоставно је осврнути се на музику и однос са песништвом. Античко грчко песништво утицало је на поделу музике која се неговала и практиковала у Грчкој. Било да је реч о епском или лирском, или, пак, драмском песништву, писани трагови који датирају из периода античке Грчке пружају бројне информације о музици која је била саставни део самог чина певања. Један од великана епске књижевности, Хомер, и његова дела, епови, *Илијада* и *Одисеја*, представљају прве споменике грчке уметности и културе, тачније, прве споменике песништва и музике. Сматра се да су поменути епови настали у периоду VIII или VII века пре нове ере, а да су усмено преношени све до VI века пре нове ере када су и записани.⁴ Епови су открили бројне детаље који су биле везани за музичку праксу античких Грка. Наиме, из *Илијаде* и *Одисеје* добијамо информације које се тичу инструмената који су били у употреби у то време, те о начину извођења музике на њима и држању. Лиру, инструмент за који се верује да је био један од најстаријих инструмената у Грчкој, користили су епски певачи, али, исто тако је био значајан и на пољу лирске музике, односно поезије, будући да се појам „лирски“ везивао за инструмент уз који се најчешће таква музика и изводила. Инструмент из породице дувачких инструмената који се помиње у *Илијади* била је фрула. Грчка култура познавала је аулос, дувачки инструмент карактеристичан за грчку трагедију, обично коришћен у пару – диаулос. У *Одисеји* се, пак, још више ставља акценат на музику самим тим што се у њој први пут спомиње појам *аед* или професионални музичар. Аеди су били певачи, а њихово певање било је везано за поезију античке Грчке; у епу се појављују имена првих професионалних музичара – Фемије и Демодок. Претходно поменути период обележен је робовласничким уређењем који се развијао све до VI века пре нове ере те и сами епови описују догађаје који су везани за поменути период. Насупрот њему, у периоду од VII до VI века пре нове ере долазило је до битних промена у социо-економским и политичким односима у античкој Грчкој, што се позитивно одражава на расцветавање уметничких пракси. Појединац, здрав и способан, продуховљен између осталог музиком, увиђа могућност да се управо кроз књижевност и музику изрази, да ослика и овековечи импресије, доживљаје, своје мисли и осећања. Центар управо

⁴ Милош Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности* (Београд, Завод за уџбенике и наставна средства), 2003.

такве, интимне, лирске поезије био је Лезбос. Међу цењеним песнцима били су Алкеј и Анакреонт, а најзанимљивија личности острва Лезбос била је песникиња Сапфо.

Биографија и/или стваралаштво песникиње Сапфо

Песникиња Сапфо, рођена на Лезбосу 630. године пре нове ере у Митилени, потицала је из угледне и богате породице са острва још као дете уживала све благодети раскошног живота. Премда скромни, биографски подаци о песникињи као да на посебан начин постају део поетике десете Музе. Као девојка из аристократске породице, Сапфо се услед неповољних услова на Лезбосу преселила на Сицилију. Иако је већина информација о Сапфином животу произашла директно из њене поезије (која је сачувана само делимично) или из усмене традиције, писани подаци који се баве биографијом саме песникиње потичу из пера историчара Херодота, а настали су средином V века пре нове ере. Лирика горе наведених песника изводила се монодијски, а такође се нашла и у првим збиркама Александријске библиотеке, међу девет репрезентативних песника лирске поезије.⁵ Према садржају текста и начину извођења, Платон је Анакреонта и Сапфо називао *класичарима еротике*.⁶ Будући да је мали број стихова (око 650) сачуван у рукопису, осим *Оде Афродити* ниједна друга песма није сачувана у целости. Како су од већине песама сачувани само поједини стихови или чак речи, рукописи песникиње називају се фрагментима.

Како наводи Милош Ђурић, непресушан извор надахнућа за античку песникињу била је природа. Нарочито су биле хваљене и чувене свадбене песме – *epithalamia*, химне или молитве посвећене одређеним божанствима (посебно Афродити), као и песме о члановима породице.⁷ Међутим, круг људи који се окупљао око песникиње обухватао је како песнике из њеног окружења који су јој се превасходно дивили⁸, тако и младе девојке. Управо њима, Сапфо је преносила своје знање и музичке и песничке вештине. Средиште такве једне женске групације може се у ширем контексту схватити као школа, мада нема много сличности са оним што бисмо данас подразумевали под тим појмом.⁹ Атмосфера у кругу око песникиње Сапфо била је прожета интимним осећањима, а та атмосфера директно је произашла из културе на Лезбосу, тачније, због посебне улоге жене на Лезбосу. Оне су биле цењене и представљале оличење доброте и лепоте, а обожавање жена, било да је долазило од стране мушкараца или жена, било је свеprisутна

⁵ Исто, 173.

⁶ Исто.

⁷ Judith A. Peraino, *Listening to the sirens* (California: University of California Press, 2006), 26.

⁸ Савременици су говорили да је Сапфо била у контакту са другим песнцима који су живели у периоду кад и она, али само се за Алчеса верује да јој је био близак у емотивном смислу. О томе сведоче стихови које јој је он посветио. (B. William K. Prentice, Sappho, *Classical Philology*, Vol. 13, No. 4, The University of Chicago Press, 1918, 347–360, <http://www.jstor.org/stable/262942>, приступљено 13.11.2014.)

⁹ Пре Сапфине, сличне женске школе биле су осниване од стране других уметница и цењених појединки старе Грчке попут Андромеде и Горге, Андесистрота, Корина. (В. Милош Ђурић, *Историја хеленске...*, нав. дело.)

појава. Сапфина школа, дакле, имала је за циљ да духовно, морално и етички уздигне младе девојке, а то се постизало учењем лепих манира, разговорима о естетски лепом и укусном. Како је у старој Грчкој музика заузимала важно место у васпитавању, акценат је у овој школи стављан на учење свирања на лири и певање уз пратњу инструмента; осим тога, девојке су се училе и писању поезије. Ен Барнет (Anne Burnett)¹⁰, анализирајући Сапфину поезију, закључила је да је песникиња тенденциозно приближавала музику девојкама највише због питања *лепог* и *доброг* и лепог и доброг у уметности уопште, чиме се формирао критички или филозофски приступ животу и уметничким праксама. Девојке, прецизније ученице које су похађале Сапфину школу, биле су, како каже Лин Фоксхол (Lin Foxhall)¹¹, веома младе, тачније, имале су између четрнаест и осамнаест година. У тежњи да објасни социјалну структуру школе коју је основала Сапфо, ауторка текста *Sappho's company of friends*, Ен Клинк (Anne L. Klinck)¹² покушала је да посредством два кључна термина реконструише структуру женског круга око Сапфо. Реч је о терминима *thiasos* и *hetairia*. Први термин значи „фестивал“, али значи и „гозба“, а односи се на групу људи која прославља. С обзиром на то да *thiasos* има и музичке конотације, није чудно што се овај термин везује за Сапфину школу. С друге стране, *hetairia*¹³ се стриктно односи на женске пријатеље или сараднике. Однос тих пријатеља или сарадника није подразумевао исте или приближне године, већ супротно, реферирао је на однос између млађих и старијих особа. Сходно томе, иако се не може негирати чињеница о миту о лезбејским односима и у оквиру Сапфине школе¹⁴, закључује се да је Сапфо најпре због свог образовања и педагошких склоности сматрана изузетно важном фигуром у животима ових девојака.

Примарни извори за проучавање Сапфо

О Сапфиној личности и песничком раду поред не много сачуваних писаних трагова из периода античке Грчке, постоји и неколицина сачуваних предмета – ваза, на којима је осликан песникињин лик у тренутку рецитовања поезије.¹⁵ Једна од таквих јесте ваза која се чува у Вон дер Хејт (Von der Heydt) музеју у Немачкој, дело, за сада, непознатог аутора, на којој је фрагмент број један, односно, шеста строфа из *Химне Афродити*. Сапфо је на вази осликана са барбитосом у левој и трзалицом у десној руци, што упућује на то да је Сапфина поезија била праћена једним од древних инструмената из старе Грчке. Такође, песникиња је приказана на вази како гледа преко десног рамена. Са друге стране вазе налази се друга жена за коју се претпоставља да је Афродита, али она не држи никакав инструмент. Посматрајући вазу из свих углова, а посебно ако би се она

¹⁰ Anne Burnett in Anne L. Klinck, *Sappho's company of friends*, Franz Steiner Verlag, <http://www.jstor.org/stable/40379149>, приступљено 13.11.2014.

¹¹ Исто, 22.

¹² Исто, 20.

¹³ Термин *hetairia* имао је и негативну конотацију када је коришћен у вези са куртизанама.

¹⁴ Judith A. Peraino, *Listening...*, нав. дело, 167.

¹⁵ Исто.

(п)окренула/заротирала, дошло би се до закључка да кад год би се песникиња окренула ка датој женској особи која је такође осликана на вази, она би у односу на Сапфо била окренута леђима. У стиховима: „Ако бежи, брзо ће да те тражи, одбија ли поклоне, даће ти их, не љуби ли, мораће одмах да те на силу љуби“¹⁶, може се закључити да је реч о (неузвраћеној) љубави, а женска фигура која се налази на вази, представља особу коју Сапфо воли. Осим на овај начин, читава драматургија на овој вази може да се протумачи и другачије: Афродита представља метафору за љубав, а начин на који је она постављена такав је да изгледа као да „љубав“ константно бежи од Сапфо, односно, да јој стално окреће леђа. Још неки од сегмената који указују на то да је Сапфина поезија била пуна страсти и интензивних емоција јесте, како запажа Глорија Ферари Пајни (Gloria Ferrar Piney)¹⁷, начин на који је обучена девојка или мушкарац са друге стране вазе и торба за аулос која виси на барбитосу¹⁸ који песникиња држи. Најпре, на вази се запажа да је особа која стоји иза Сапфо обучена и да се та гардероба доводи у везу за богињом Аидос (богињу умерености и стидљивости). Начин на који је та особа обучена може да се протумачи и као жеља или предмет пожуде Сапфо. Осим инструмената као што су аулос и барбитос, иако не на сликама, у Сапфиној поезији се спомиње и инструмент *paktis* који означава харфу. Харфа је у V веку пре нове ере сматрана инструментом који се, с једне стране, везивао за комичну, а с друге стране за еротску поезију коју је неговала и сама песникиња.¹⁹ Поред ове, постоји још једна ваза која дочарава песникињу и још једну личност која је, овог пута, приказана јасно и која представља Алкеја. У овом случају и Сапфо и Алкеј држе барбитос у рукама, док се, на основу леве руке Алкеја, закључује да он свира на инструменту. Самогласник „О“, који је исцртан пет пута, изгледа као да *излази* из његових уста. Његово лице гледа у под, па се не може закључити да ли он пева, јер би у том случају његова глава била подигнута. Приказ на вази интерпретира се уз помоћ стихова/дијалога између Сапфо и Алкеја. Стихови: „Желим да ти кажем нешто, али ме стид спречава“ које је Алкеј написао за Сапфо, без сумње оправдавају то што је његова глава погнута.

Сапфо као инспирација

Разлози због којих је Сапфо једна од личности која је стекла знатну популарност у раној фази вазног сликарства јесте, пре свега, оскудност доказа о другим песницима. Дијакхронијски посматрано, рекло би се да се култ Сапфо мењао и вредновао на различите начине, те да се,

¹⁶ Милош Н. Ђурић, *Антологија старе хеленске лирике* (Сарајево: Веселин Маслеша, 1962), 79.

¹⁷ Dimitrios Yatromanolakis, Visualizing poetry: An early representation of Sappho, *Classical Philology*, Vol. 96, No. 2, (The University of Chicago Press, 2001), 166–167. <http://www.jstor.org/stable/1215487>, приступљено 13.11.2014.

¹⁸ Барбитос је изумео Терпандер, грчки музичар, у VII веку пре нове ере. Барбитос је био жичани инструмент који се обично свирао на забавама и био је један од познатијих инструмената на острву Лезбос. Ваза на којој Сапфо држи барбитос оправдава то што је Сапфи приписано проналажење емотивног, миксолидијског модуса. (B. Judith A. Peraino, *Listening to the sirens...*, нав. дело)

¹⁹ Исто, 167.

упоредо са тим променама мења и њена рецепција, посебно у периоду од XVII до XIX века. Међутим, оно што се читава као континуитет њеног утицаја јесте да је њена песничка делатност охрабрила и мотивисала пре свега жене да се посвете писању поезије. Ученице Сапфо међу којима су се налазиле Атис (Athis), Анакторија (Anactoria), Андромеда (Andromeda), Дика (Dica), Ирана (Irana), Ерина (Erinna)²⁰ прве су настављале традицију лирског певања, а потом и генерације песника након Сапфо. Римски песник Овидије опевао је Сапфо у делу *Хероине*. *Хероине* садрже петнаест поема посвећених женама, хероинама из грчке и римске митологије. Последња поема пева о Сапфо, а осмишљена је као Сапфин одговор/порука Фаону. Током средњег века у књижевности и другим уметностима нема сведочанстава о присутности тематике у вези са грчком ауторком, али се са освитом ренесансе и пробуђеног интереса за античко наслеђе између осталог обнавља и интресовање за њено дело. На пример, Бокачо (Giovanni Boccaccio) је у свом дрворезу *О познатим женама* (*De claris mulieribus*) приказао Сапфо у ренесансној одори, заједно са књигама, лаутом и другим инструментима. Рафаело (Raffael) слика *Парнасус* 1511/1512. године, а централна фигура композиције је управо Сапфо. Слика неокласицизма, Жак Луј Давид (Jasque Louis David) овековечио је песникињу приказујући је, као уосталом и Бокачо заједно а предметима попут папируса, пера или лире. Остварење насловљено *Sappho and Phaon* из 1809. године осликава песникињу и њеног вољеног. Традиција се настављала, те је Сапфо била приказана и на слици *Апотеоза Хомера* (*Apotheosis of Homer*). Слика је настала у XIX веку, тачније 1827. године, а њен аутор је француски сликар Жак Огист Доминик Енгр (фр. Jean Auguste Dominique Ingres). Такође у XIX веку, 1864. године настаје слика Симеона Соломона (Simeon Solomon) *Сапфо и Ерина у башти у Митилени* (*Sappho et Erina dans les jardins de Mytilene*). Сапфо и њена ученица, Ерина приказане су како седе у башти. Сапфо на овој слици има венац око главе. Венац носи симболику, а интересантан нам је због тога што се обично стављао на главу славним мушкарцима у Грчкој, а не женама. Песникиња грли Ерину и приљубљена је уз њу, док она као да стеже Сапфину десну руку која скида Еринину хаљину са рамена. Сапфо је приказана из профила и на слици се може закључити да она љуби Ерину, док је Ерина глава окренута ка посматрачу. Капци су јој тешки, скоро затворени и може се закључити да је она препуштена страстима. Осим по овоме и по гардероби се може стећи утисак да су девојке у љубавном заносу и да се и њихова тела крећу једно ка другом: Сапфини набори на хаљини воде посматрача до Ерининих бутина где се њена хаљина скупља испод руку и у кружним наборима пада низ ногу. На слици се, такође, може ишчитати и место и функција музике. Лира песникиње налази се тако у доњем десном углу слике, а у близини лире су и ролна папира, перо и мастило. Ови предмети симболизују Сапфину наклоност према музици и поезији и чини се као да се они боре са Ерином за Сапфину пажњу и загрљај.²¹

²⁰ Margaret Reynolds, *The Sappho's companion* (New York: Palgrave, 2002), 7.

²¹ Judith A. Peraino, *Listening...*, нав. дело, 118.

Осим Бодлера и његове песме *Лезбос*, и енглески песник Лорд Бајрон (Lorde Byron) помиње Сапфо у чувеној поеми *Путовање Чајлда Харолда* (*Childe Harold's Pilgrimage*). Наведени примери односе се на ликовну уметност и поезију, али се Сапфо није нашла само у њима. У другој половини XIX века, композитор Шарл Гуно (Charles-François Gounod 1818—1893) овековечио је лик и дело песникиње у опери *Сапфо* (*Sappho*). Почетком 20. века, уметница америчког порекла која је живела у Француској, Натали Клифорд Барни (Natalie Clifford Burney), такође је, у свом драмском перформансу, приказала фрагменте Сапфине позије и неке од значајнијих биографских података из Сапфиног живота.

Велики број песама насталих из пера Сапфо сачувано је у фрагментима, а с обзиром на то да је свака епоха са собом донела сасвим другачије мишљење о песникињи, уметници који су желели да је осликају и опишу стављали су је у контекст времена у коме су и сами живели и стварали. Тако је, на различите начине, сваки сликар, песник или композитор изградио своју личну фантазију о Сапфо. Гуноова опера *Сапфо*, као и перформанс Барнијеве, пружају додатне информације о томе како су уметници видели живот песникиње. За разлику од музичких извора, визуалне представе Сапфо, као што су на пример фотографије које постоје као документ о извођењу перформанса у дворишту Натали Барни, утиру пут ка сасвим новом и другачијем тумачењу Сапфо. Ове две представе везане су за антички мит који говори о односу између Фаона и Сапфо; песникиња се, због неузвраћене љубави бацила у Јонско море са Леукадске стене. Читава ова прича о песникињи и њеном драгом потекла је из позије саме Сапфо. Наиме, она Фаона представља као метафору, односно, друго име Афродитиног вољеног, Адониса. Иако Сапфо пише о Фаону из Афродитиног угла, верује се да она заправо говорио о себи, а не о богињи љубави.

У Француској, у периоду између 1600. и 1860. године, постојале су две струје које су на различите начине гледале на личност Сапфо. Вођени римским виђењем Сапфо, француски уметници су на песникињу гледали као на негативну личност. С друге стране, француки хеленисти су се трудили да *заштите* Сапфо и сматрали су је гласом женске страсти. Занимљиво је и то да песме Шарла Бодлера репозиционирају Сапфо као хомосексуалца али оне такође описују песникињу као *femme damnée* (проклета жена). Поред тога, Бодлерова Сапфо има „вамписку неугасиву жеђ за љубављу која је осуђена на стерилност.“²² Почетком XIX века, Сапфо постаје хероина и у том периоду се формирају различите групе жена које заступају њену личност. Осим што се, као што је већ наведено, Сапфо често појављује у ликовним представама, ова хероина прожима и позоришну сцену XVIII и XIX века.²³ Од неколико распрострањених сценарија, сматра се да је највећи успех доживела идеја немачког драматурга Франца Грилпарзера (Franz Grillparzer) из 1818. године – *Сапфо*.²⁴

²² Исто, 116.

²³ Margaret Reynolds, *The Sapphocompanion...*, нав. дело, 195–196.

²⁴ Исто, 197.

Прва верзија Гуноове опере *Сапфо* настала је 1851. године, али су на опери 1884. године. начињене извесне измене. На либрету је радио Емил Огије (Émile Augier). У првој, оригиналној верзији, Сапфо је приказана као хероина која се бори против развратне Глисере. Наиме, читава прича заснована је на трагичној теми која је везана за Сапфин живот. Фаону, који се борио за правду на Лезбосу, претила је опасност од Глисере која је обавестила Сапфо да ће Питакус убити Фаона уколико Сапфо остане са њим. Чувши то, Сапфо је одлучила да напусти Фаона да би сачувала његов живот, али уједно, уступила је своје место Глисери која је такође била заљубљена у Фаона. Читава драма завршила се тако што се Сапфо бацила са Леукадске стене. Гуноова Сапфо је храбра, револуционарна, што је поставља као алегорију статуса жене у Француској XIX века. Осим што је Шарл Гуно успео на својствен начин да ослика песникињу и да је стави у контекст времена у коме је живео, композитор је, на занимљив начин поставио читаву драматургију опере: велики значај у опери, осим Сапфо, заузима и лик Глисере, која је, директно или индиректно утицала на судбине већине ликова у опери. Такође, музички елементи у опери асоцирају на стару Грчку и још боље поткрепљују читаву причу: инструменти карактеристични за други чин су харфа, триангл и чинеле. Интересантно је да се друга верзија опере, настала 1884, сматра експлицитнијом због еротичнијих сцена. Поново у другом чину, у коме Глисера води разговор са Питакусом, јавља се сцена у којој Глисера напија Питакуса да би добила што више информација о томе какви су његови планови у вези Фаона. Лик Глисере како на драмском, тако и на музичком пољу преузима Сапфину улогу водеће фигуре, замењујући фантазију чедности с почетка XIX века са декадентном фантазијом Сапфе као куртизане.

Натали Клифод Барни, иначе испирисана грчким језиком који је студирала дошла је на идеју о оснивању „Сапфиног круга“ захваљујући двома пријатељицама које су се, као и Барнијева, бавиле проучавањем грчког језика и културе.²⁵ Од тог тренутка, култ песникиње Сапфо и њен рад, као и читава грчка култура и уметност, постали су централна тема у животу Барнијеве. У својој кући, у Паризу, ова уметница је почела да окупља све виђеније људе Француске, те су они, заједничким снагама и на најразличитије начине успели да оживе стару Грчку. Наиме, у дворишту своје куће, Натали Барни имала је „храм пријатељства“ изграђен у грчком стилу. Централно место у дворишту заузимала је Сапфина биста украшена цвећем. Убрзо, ово место је постало место окупљања већине девојака из буржоаских кругова Париза, а централна личност чији су култ неговале била је Сапфо. Основне информације о оваквим окупљањима пружају фотографије. На њима се јасно могу уочити како су девојке изгледале, какву су одећу носиле, а осим тога, на фотографијама се виде и инструменти. Барнијева је изјавила да се у њеној кући ретко када музика изводила самостално, али да је била саставни део

²⁵ Ева Палмер (Eva Palmer) и Сидони Габријел Колет (Sidonie Gabrielle Colette) су Барнијеву упознале са поезијом грчке песникиње.

перформанса који су се тицали Сапфо, извођених и уприличених за узак круг људи.²⁶ Један од познатијих перформанса који су се тицали песникиње Сапфо и које је драматизовала сама Натали Барни, *Двосмисленост* (*Equivoque*) у први план ставља љубав између Сапфо и девојке која ју је напустила због брака. Овај перформанс изводиле су Ева Палмер и Пенелопа Данкан. Због тога што Данканова држи харфу читава прича се повезује са митом о Орфеју. Заправо, дело *Двосмисленост* осликава трагичну љубав између Сапфе и девојке која ју је оставила због брака, а та прича реферира и на Орфејев губитак Еуридике. Као и већина, и овај перформанс документован је фотографијом. Поред тога, интересантно је да је Натали Барни, алудирајући на сачуване фрагменте Сапфине поезије направила фотографски фрагмент на коме се налази. С обзиром на то да је Барнијева одсекла своју фигуру из групне фотографије, не види се ко држи Барнијеву за руку. Баш као што су и песме Сапфо сачуване у фрагментима и овај, додуше фотографски исечак/фрагмент, омогућава да поруку или суштину креирамо или ре-креирамо сами.

Анализа *Ode der Sappho*

Међу приказаним музичким остварењима инспирисаним поезијом грчке песникиње²⁷, у овом раду ће посебна пажња у виду својеврсне „студије случаја“ бити посвећена мелодраму *Ода Сапфо* (*Ode der Sappho*) за наратора и клавир немачког композитора Зигварта Ојленбурга (нем. Botho Sigwart zu Eulenburg 1884—1915) из 1904. године. Композитор је у овом мелодраму био инспирисан Сапфином *Химном Афродити*. Целокупна композиција конципирана је као низ од седам строфичних варијација на тему изложену у привих девет тактова мелодрама. Тема, а потом и свака варијација кореспондира новој строфи *Химне*; варијације се међусобно разликују на тоналном и структурном плану, док само *језгро идентитета теме*, постпуни мелодијски покрет наниже карактеристичан за њен сам почетак, бива сачуван у свакој од шест варијација.

Елементи драме се јасно осликавају у музици. У мелодраму, тачније, на самом почетку, на занимљив начин се музички уводи и приказује лик Афродите, као и Сапфо, с тим што су песникињине речи поверене наратору, тако у случају Сапфе, можемо пратити два нивоа у оквиру којих се она појављује – у оквиру музичког и у оквиру вербалног (стихова *Химне Афродити*). Тако је, присуство Сапфе (наратора) антиципирано темом речитативног карактера у фис-молу у деоници клавира, док је присуство божанске природе (Афродите), такође, у оквиру теме,

²⁶ Samuel N. Dorf, Seeing Sappho in Paris: Operatic and Choreographic Adaptation of Sapphic Lives Myths, *Music in art*, Vol. 34, No 1, *Music, body, and stage: The Iconography of Music Theater and Opera*, (New York: Research center for Music Iconography, приступљено 13.11.2014. <http://www.jstor.org/stable/41818596>, приступљено 13.11.2014.

²⁷ Поред две верзије опере Гуноа, Јоханес Брамс (Johannes Brahms) омузикалио је песму Ханса Шмита (Hans Schmidt) *Sapphische Ode* 1883. године, Гренвил Бенток (Granville Bantock) написала је 1906. године композицију са женски глас и оркестар *Сапфо - девет фрагмената и прелудијум*.

приказано у виду разложених акорада на тоници, затим, на субдоминанти, а потом и на VI ступњу фис-мола.

Након музичког увођења лика Сапфо и лика Афродите, песникиња се оглашава сада и кроз речи самог наратора, и то кроз стихове прве строфе *Химне*: „Шаротрона, бесмртна Афродито, вешта кћери Дивова, молим ти се, не дај да од туге и јада, госпо, срце ми пуца!“ Дакле, *тема мелодрама* се састоји из музичког приказа Сапфо у виду речитатива који карактерише силазни мелодијски покрет од тона *цис* до тона *фис*, удвојен у октави у деоници леве руке клавира, затим музичког приказа Афродите у виду разложених акорада на I, IV и VI ступњу фис-мола, као наступа наратора (у улози песникиње Сапфо) који изговара стихове прве строфе *Химне Афродити*. Наредна строфа *Химне*, односно прва варијација мелодрама, представља Сапфино сећање на Афродиту која је долазила код ње златним кочијама. Тема са почетка се овог пута појављује метро-ритмички варирана, у деоници леве руке (уместо почетног такта 3/4 и пунктираног ритма, тема је дата у 12/8 такту, делимично аугментирана), док се лик Афродите осликава разложеним акордима у десној руци. Заправо, стиче се утисак да се богиња, слично као и у тексту химне, појављује у Сапфином сећању. Брзину врабаца који су вукли Афродитине кочије композитор, у трећем сегменту музичког тока, односно, другој варијацији, дочарава ситним нотним вредностима. Такође, може се пратити промена такта из 5/4 у 4/4, затим из 4/4 у 3/4, да би се са последњим стиховима ове строфе композитор вратио на такт 5/4. Овај вид промене, који условљава и трансформацију теме Сапфо на плану ритма – сада у диминуцији, доприноси стицању утиска брзог кретања кочија. Врхунац читаве композиције јесу четврта и пета строфа *Химне*, односно трећа и четврта варијација мелодрама које бивају обједињене у погледу фактуре, али и на тоналном плану. До овог дела музичког тока мелодрама, божанска природа Афродите је била присутна само у сећању песникиње, да би се у трећој и четвртој варијацији Афродита по први пут директно обратила Сапфи речима: „Какве боли те муче сада да опет зовеш?“. Афродитино, сада *quasi* физичко присуство се, у музичком смислу, дочарава наступом теме у новом тоналитету (у Дес-дуру), праћеном променом и на плану фактуре – уместо разложених акорада у кратким нотним вредностима, сада се јавља триолски покрет на тоновима тоничног акорда Дес-дура у виду остинатног слоја, над којим се, и у који се *уткива* тема са почетка. Она је сада изложена у аугментацији, уз минималне мелодијске измене. Занимљиво је да је композитор ове две варијације спојио у једну целину (у истом су тоналитету и не разликују се на плану фактуре) и да је тиме, само Афродитино присуство, као и њено обраћање Сапфи додатно нагласио. Четврта варијација се завршава акордом седмог ступња у Дес-дуру и додатно појачава упитну интонацију: „Реци, ко те, Сапфо, жалости?“. Седми ступањ се разрешава у следећој, петој варијацији. Она је такође посвећена Афродити која се обраћа песникињи речима које у виду загонетке дају одговор на питање које је песникиња поставила; стихови/загонетка гласе: „Ако бежи, брзо ће да те тражи, одбија ли поклоне, даће ти их, не љуби ли, мораће одмах

да те на силу љуби.“ Стихови, који заправо говоре о снази љубави, су праћени крешендо динамиком у деоници клавира, као и мелодијом теме која сада мења правац кретања – она се креће навише. Последња, шеста варијација је поново дистрибуирана у фис-молу. Тоналитет ове варијације као и тематски материјал на ком је она заснована (тематски материјал са почетка) поново нас враћају на лик Сапфо којим се мелодрам, али и *Химна* завршавају. У последњих шест тактова се тема речитативног карактера којом композиција почиње замењује густим акордским слогом. Тема која се јавља у деоници десне руке иста је као и на почетку. Такође, у претпоследњем такту се појављује разложени акорд на првом ступњу који је реминисценција на лик Афродите. На овај начин, аутор дела је повезао два лика, односно, осликао их је на такав начин да Сапфо не може да се посматра одвојено од Афродите, као ни Афродита без Сапфо. Заокруженост/целовитост у сагледавању, односно, начин одвијања музичког тока ове композиције доводи се у везу и са вазом на којој Сапфо, (п)окрећући се, покушава да се приближи Афродити, и ономе што ова божанска природа представља. Како се Сапфо (п)окреће, стиче се утисак да је читава атмосфера смештена на (филмску) траку која се изнова и изнова одмотава. То „одмотавање“ да се приметити и у композицији у којој се, из једне теме са почетка, која репрезентује лик Сапфо, развијањем, односно, „размотавањем“ музике и речи долази и до лика Афродите.

На овај начин, лик и дело песникиње Сапфо које је приказано у музици, књижевности, сликарству, песништву и вајарству, помажу нам, да из различитих углова сагледамо њену личност. Као својеврстан путоказ у правцу промишљања наслага историјских „уписа“ у савремено тумачење једног уметничког дела, могао би да послужи и став Валтера Бењамина (Walter Benjamin)²⁸ који указује на процес „развијања“ (слике) прошлости у будућност, док историчара види као „читаоца“ историје. Метафора уметника (фотографа) који чита историју претварајући је у фотографију прошлости и постојање мноштва техника за развијање слика (историје) из истог негатива, управо је метафора која нам је неопходна да бисмо открили безброј приказа, односно, интерпретација Сапфо у француској, али и другим културама и уметности. Свако *читање* Сапфо, усталом, постоји једино у виду слика, фрагмената, сећања, „одјека“ ...

*„Са[п]фо, која хулећ на богове паде,
кад лажној вери не хтеде да служи,
плен беднику грубом своје тело даде
да у лудом бесу призор казне пружи
оне која хулећ на богове паде.*

*И отада Лезбос непрестано тужи,
мада њено име слави се и даље,
и њени су крици сваке ноћи дужи*

²⁸ Валтер Бењамин, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“ у *Есеји* (ур. Милош Стамболић), (Београд: Нолит, 1974), 194.

које са обала пустих небу шаље.
И отада Лезбос непрестано тужи.”²⁹

Слика бр. 1: Симеон Соломон, *Сапфо и Ерина у Врту у Митилени (Sappho and Erinna in a Garden at Mytilene)*, водене боје на папиру, 1846.³⁰

Слика бр. 2: Сапфо, *Attic kalyn-krater*, 480. п. н. е.³¹

Прилог бр. 1: Сапфо, *Химна Афродити*

Шаротрона, бесмртна Афродито,
вешта кћери Дивова, молим ти се,
не дај да од туге и јада, госпо,
срце ми пуца!

Него дођи ако си када и пре
издалека молитве моје чула,
оставила очеве дворе, села
на кола златна,

па ми дошла – етером возили те
красни врапци, запрега твоја брза,
били хитрим крилима, с неба црној
вукли те земљи,

док су стигли. Онда ме ти, о блага,
с осмејком на бесмртном лицу пита,
шта ме опет мучи и зашто опет призивам тебе,
и шта желим највише да ми има срце лудо?

„Коју то опет жудиш
да ти Пита на срце вине? Ко те,
растужи, Сапфо?

Ако бежи, брзо ће да те тражи,
одбија ли поклоне, даће ти их,
не љуби ли, мораће одмах да те
на силу љуби.“

Дођи и сад! Из љутог јада спаси
душу моју! За чим ми срце чезне
дај ми да се испуни! Ти ми сама
заштита буди!

²⁹ Шарл Бодлер, *Цвеће зла* (избор препева Душко Бабић), (Београд, Српска књижевна задруга, 2009), 70.

³⁰ Слика је доступна путем линка: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/solomon-sappho-and-erinna-in-a-garden-at-mytilene-t03063>.

³¹ Слика је доступна путем линка: <https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1&id={3DC645B2-3EB6-42C3-88C0-592B9B3F2B2F}&returnPage=&start=>

Прилог бр. 2: Шарл Бодлер, „Лезбос”, *Цвеће зла*, 1857.

Мајко грчке страсти и игре Латина,
Лезбос, где пољупци, пуни плахе моћи,
врели као сунца, рујни као вина,
чине украс дана и победних ноћи;
мајко грчке страсти и игре Латина.

Лезбос, где извире врело пољубаца,
и у дубок понор утиче без страха,
јецајући жури, немирно се баца,
олујни и тајни, и обличја плаха,
Лезбос где извире врело пољубаца.

Лезбос, гдено Фрине једна другу маме,
где ниједан уздах без одјека није,
као Пафос звезде диве ти се саме,
и Венера горда пред Сафом се крије!
Лезбос, гдено Фрине једна другу маме,

Лезбос, земљо ноћи пожудних и врелих,
Кад девојке, врела моћне неплодности!
Љубвнице страсне својих тела зрелих,
Милују плодове властите младости;
Лезбос, земљо ноћи пожудних и врелих.

Нек старог Платона поглед строги пита;
снага пољубаца опроштај ти даје,
краљице љубави, земљо племенита
уживања силног, које вечно траје.
Нек старог Платона поглед строги пита!

Опроштај ти пружа дух вечите драме,
Што поносна срца без престанка вреба,
и од нас далеко осмеси их маме
прикривени велом неког туђег неба!
Опроштај ти пружа дух вечите драме!
Ко би од богова смео да ти суди!
И да казни бледо од умора чело,
ако не зна мору кол'ко твојих груди
проливених суза однело је врело.
Ко би од богова смео да ти суди!

Шта од нас захтева закон овог света?
Девице поносне, цвет архипелага,
ваша религија дивна је и света,
јер не зна за пак'о ни небесна блага!
Шта од нас захтева закон овог света?

Од многих је Лезбос изабрала мене
Да опевам тајну девица у цвету,
и рано сам продро у храмове њене
где се вреле сузе са осмехом плету;
од многих је Лезбос изабрала мене,

и отада дане проводим на стражи
и посматрам море, са врха планине,
као Грк што лађу на видику тражи
када, сунца пуна, у даљине мине;
и отада дане проводим на стражи,

да сазнам да л' море добро је и благо,
и са уздасима, који морем броде,
да ли ће донети њено тело Драго,
Сафијине свете мошти, која оде
да сазна да л' море добро је и благо.

Песникиње Сафо, љубавнице чедне,
лепше од Венере у бледилу лица!
–На небу су пруге, суморне и ледне
уцртали боли сестре мученица,
песникиње Сафо, љубавнице чедне!

–Лепше од Венере која бди над нама,
просипајући благо вечитих извора
и младости бујне неумрлог плама,
кћи ведре и плава, у дубине мора;
лепше од Венере која бди над нама!

–Сафо, која хулећ на богове паде,
кад лажној вери не хтеде да служи,
плен беднику грубом своје тело даде
да у лудом бесу призор казне пружи
она која хулећ на богове паде.

И отада Лезбос непрестано тужи,
мада њено име слави се и даље,
и њени су крици сваке ноћи дужи
које са обала пустих небу шаље.
И отада Лезбос непрестано тужи!

Прилог бр. 3: Зигварт Ојленбург (Botho Sigwart zu Eulenburg 1884—1915), *Ода Сафо*,
мелодрам за наратора и клавира³²

Литература:

- Бодлер, Шарл, *Цвеће зла* (избор препева Душко Бабић) (Београд: Српска књижевна задруга, 2009).
- Ђурић, Милош Н, *Антологија старе хеленске лирике* (Сарајево: Веселин Маслеша, 1962).

³² Партитура је доступна путем следећег линка:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP136077-PMLP260843-SigwartBotho_OdeDerSappho_Op18_Melodram.pdf

- — *Историја хеленске књижевности* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003).
- Klinck, Anne L, Sappho's company of friends, *Hermes*, vol. 136. No. 1 (2008), 15–29. <http://www.jstor.org/stable/40379149>, приступљено 13.11.2014.
- Peraino, Judith A, *Listening to the sirens*, (California: University of California Press, 2006.)
- Prentice, William K, „Sappho, *Classical Philology*“, Vol. 13, No. 4, (Chicago: The University of Chicago Press, 1918), 347–360, <http://www.jstor.org/stable/262942>, приступљено 13.11.2014.
- Reynolds, Margaret, *The Sapphocompanion*, (New York, Palgrave, 2002).
- Сапфо, *Лирика*, (прев. Тон Смердел), (Београд, Нолит, 1961).
- Dorf, Samuel N, „Seeing Sappho in Paris: Operatic and Choreographic Adaptation of Sapphic Lives Myths“, *Music in art, Music, body and stage: The Iconography of Music Theater and Opera*, Vol.34, No 1, New York, Research center for Music Iconography (2009), 291–310. <http://www.jstor.org/stable/41818596>, приступљено 13.11.2014.
- Yatromanolakis, Dimitrios, „Visualizing poetry: An early representation of Sappho“, *Classical Philology*, Vol. 96, No. 2, (Chicago: The University of Chicago Press, 2001), 159–168. <http://www.jstor.org/stable/1215487>, приступљено 13.11.2014.

Dunja Savić

PERSONALITY AND WORK OF THE POET SAPPHO IN EUROPEAN ART OF THE LATE 19TH CENTURY

ABSTRACT: This paper aims to illuminate the reception of the character and work of Sappho in the late 19th and early 20th century. Even though not many of her poems have been preserved, and considering there is not much of her personal data that has remained, most of the artists inspired by the poet's work, wrote their views of Sappho in various musical, artistic and dramatic works and performances.

In this regard, the artworks interpreted here not only emphasizes the importance of Sappho and her art throughout the overall development of Western European culture, but also reveals new approaches and interpretations. The central place of this research discusses the composition of the German author Siegwart Eulenburg entitled *Ode to Sappho*. The composition *Ode to Sappho* is created as a melodrama for the narrator and piano, based on the verses of the only one complete poem of Sappho – Hymn to Aphrodite.

KEY WORDS: Sappfo, poetry, *Sappho fragment*, melodrama, *Hymn to Aphrodite*, Siegwart Eulenburg

КАНТИГЕ У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ ШПАНИЈИ²

АПСТРАКТ: Кантиге, световне химничне песме посвећене Богородици, веома су важна компонента шпанског културног наслеђа у периоду средњег века. Једна од најзначајнијих збирки ових песама, *Песме о Богородици*, чијем је настанку значајно допринео Алфонсо X, краљ Кастиље и Леона у раздобљу од 1252. до 1284. године, садржи ликовне минијатуре којима су биле украшене странице рукописа збирке. На основу тих ликовних илустрација, доносе се закључци о тематици и начину извођења кантига, музичарима и друштвено-социјалном контексту тадашње Шпаније. Детаљна анализа кантига спроведена је на примеру једне од данас најизвођенијих песама из наведене збирке, кантиге бр. 100 *Santa Maria Strela do Dia*. Циљ овог рада је да осветли кантиге као веома важну компоненту духа једног времена, као својевремену „културну енциклопедију“ Шпаније XIII и XIV века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: кантиге, средњовековна Шпанија, *Песме о Богородици*, Алфонсо X, кантига бр. 100 *Santa Maria Strela do Dia*

„Учени“ краљ и музичко наслеђе средњовековне Шпаније

У периоду од XI до XV века, на територији данашње Шпаније постајало је више држава: Кастиља, Леон, Астурија, Навара и Арагон. Франци су утицали на политички живот Шпаније захваљујући реконкисти³ и владарским браковима, али и на религијски живот тако што су уводили црквене каноне бургундских опатија.⁴ „Мало-помало, Шпанија се укључује у европску културу, чију једну степеницу и она сама представља.”⁵ Тек године 1479, долази до стварања Шпаније уједињењем полуострвских држава.

Алфонсо X био је краљ Кастиље и Леона у периоду 1252. до 1284. године. Надимак „Учени“ (*El rey Sabio*) добио је због својих активности и заслуга на пољу науке и уметности. У сарадњи са ученим људима и мудрим хришћанима, муслиманима и Јеврејима, организовао је истраживања у различитим областима знања концентрисана у три културна центра краљевства: Толедо, Севиља и Мурсија. Његови сарадници на овом пројекту били су преводиоци, компилатори и оригинални ствараоци. Рад краља Алфонса X карактерише енциклопедијска претензија и стварање културне баштине на народном језику. Веома је битна његова улога због увођења народног шпанског језика у књижевност, и то пре свега кастиљског дијалекта. С обзиром на то да је Кастиља била ратничка држава, песници су сматрали да је њен језик сувише

¹ Контакт адреса: josifovic.k@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 1 под менторством ванр. проф. др Тијане Поповић Млађеновић, академске 2014/15 године.

³ Покрет у Шпанији и Португалу који је имао за циљ протеривање Мавара са Пиринејског полуострва.

⁴ Ларус, *Општа енциклопедија*, I том (Београд: Вук Караџић, 1971), 83.

⁵ Исто.

груб за писање лирске поезије и представљање осећања, те да је погоднији за епско стваралаштво.⁶ На пољу лирске поезије, краљ Алфонсо X је поред збирке *Песама о Богородици* (*Cantigas de Santa Maria*), оставио и два мање позната зборника песама: *Збирка песама Ватикана* (*Cancioneiro de Vaticana*) и *Збирку песама Колоџи-Бранкути* (*Cancioneiro Colocci-Brancutti*).⁷ Краљ Алфонсо X је заштитник и поштовалац културног наслеђа трубадура и њихове традиције. Земља под његовом владавином била је представник културног наслеђа свих народа који су ту живели. Данас, најзначајнији резултат његовог покровитељства на пољу музике јесте збирка *Песме о Богородици*, збирка од 428 песама, а познато је да је краљ лично написао неколико песама.

Песме о Богородици још увек представљају недовољно истражено поље у историји музике. Студије на ову тему су веома ретке и не одговарају у потпуности на питања историјске и естетичке вредности ових песама.

Кантиге у средњовековној Шпанији

Духовна, француска, арапско-андалузијска и фолклорна традиција, у контексту утицаја на *Песме о Богородици*, представљају четири могуће почетне тачке за истраживање и „смештање“ ових песама у музичку уметност средњег века. Утицај духовне музике уочава се уколико се упореде кантиге са грегоријанским коралом. Највећа сличност се примећује са француском црквеном музиком, њеном нотацијом и ритмичким обрасцима. Поједини музиколози, предвођени Рибером (Julian Ribera), кантиге доводе у везу са арапском музиком. Истраживање са позиције фолклорне традиције доноси закључке о утицајима балада и играчке музике на стварање, а посебно на интерпретацију *Песама о Богородици*.

Песме о Богородици су сачуване у четири рукописа: *То*, *Т*, *Ф* и *Е*. Рукопис из Толеда (*То*), који се чува у Националној библиотеци Шпаније у Мадриду, најстарији је од ова четири рукописа. Претпоставља се да је настао 1257. године и садржи 100 песама којима претходи пролог, а заокружени су епилогом. Паркинсон (Stephen Parkinson) и Џексон (Diedre Jackson) у свом чланку износе мишљења да овај рукопис представља својеврсну „вежбу у поетичкој побожности“.⁸ Рукописи *Т* и *Е* чувају се у библиотеци манастира Ел Ескоријал, они су обимнији и садрже више ликовних минијатура на којима су приказана чуда Богородице описане у песмама, али истовремено „отварају прозор“ у свакодневицу житеља Кастиље. На минијатурама из *Т* рукописа, познатим још под називом *códice rico*, осликан је краљ Алфонсо X у различитим

⁶ Љиљана Самуровић-Павловић, Далибор Солдатић, *Шпанска књижевност*, I том (Сарајево-Београд: Свјетлост-Нолит, 1985), 29.

⁷ Исто, 34.

⁸ Stephen Parkinson, Diedre Jackson, “Collection, Composition, and Compilation in the ‘*Cantigas de Santa Maria*’”, *Portuguese Studies*, vol. 22, no. 2, (2006), 159–72.

ношњама и позама како *присуствује* чудима Богородице. Интересантно је то да је краљ на појединим местима представљен као трубадур, док је на другим осликан са Богородицом и Христом на местима која обично припадају свецима или члановима свештенства. Ове разнобојне минијатуре такође доприносе јаснијем тумачењу текста песама. *Ф* рукопис се налази у Националној библиотеци у Фиренци и није сачуван у целости, будићи да недостају музичка нотација песама и поједине строфе песама.

Рукопис из манастира Ел Ескоријал (*E*), *códice de los músicos*, је најзначајнији јер садржи највећи број песама, али и 41 ликовну минијатуру у боји којима су украшене странице овог рукописа. На минијатурама су осликани музичари, углавном у пару, како свирају на различитим инструментима који су у то време били у употреби. Најбројније ликовне минијатуре су оне на којима су приказани жичани инструменти, а потом оне са приказима дувачких инструмената и удараљки. Међу осликаним инструментима уочавају се: цитра, лаута, псалтерион, харфа, труба, хорна, фидула, ребек, гајде, кастањете, цимбал, рог, органиструм и други, те њихове бројне варијанте.⁹ На основу ових илустрација из рукописа, доноси се закључак да су кантиге најчешће биле певане уз пратњу инструмената. Међу музичарима, приказани су хришћани, Маври и Јевреји. Такође, на ликовним приказима може се уочити да нису само мушкарци били извођачи, већ су то биле и жене које су најчешће свирале харфу, лауту или псалтерион. Хулијан Рибера претпоставља да су поједине мелодије песама првенствено написане за инструментално извођење, најчешће на лаути, а да су поједине биле чисто вокалног карактера.¹⁰ Како је глас имао примарну улогу, претпоставља се да је инструментална деоница имала улогу пратње која је била једноставна. Међутим, инструментално писмо није само пратња; оно се одликовало и музичким *комадима*, односно сегментима музичког тока у којима је извођач имао више слободе, па су тако написани прелудијуми, интерлудијуми и постлудијуми *quasi* импровизационог карактера.

Поред представе коју доносе о тематици кантига и начину извођења ових песама, посматрањем ликовних минијатура може се доста тога сазнати и о друштвеном животу тадашње Шпаније. Већ сам поменула да су музичари били и мушкарци и жене, те хришћани, Маври и Јевреји; но, интересантно је још и то да су на минијатурама осликани сви слојеви друштва што упућује на социјални контекст и живот становника Кастиље. Детаљно су осликане ношње и обичаји становништва, па чак и изгледи ентеријера и екстеријера.¹¹

...

⁹ Jack Sage, "Cantiga" у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* том (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), 728.

¹⁰ Julian Ribera, *Music in Ancient Arabia and Spain* (New York: Da Capo Press, 1970), 233.

¹¹ Љиљана Самуровић-Павловић, Далибор Солдатић, нав. дело, 36.

Кантиге су писане на галицијско-португалском језику¹² који је у XIII веку у Шпанији био водећи језик за стварање лирске поезије. Маријанске теме¹³ су основа збирке *кантига*. Њихов карактер је светован упркос томе што је Богородица централна личност. Тема Богородице и култ њеног обожавања уживао је велику популарност у том периоду. Неоспорно је да се световна музика на Пиринејском полуострву развијала под утицајем провансалске традиције. Путуюћи музичари, као и трубадури, били су изузетно цењени и својом уметношћу су „преплавили“ шпанске и португалске дворове, па је логично да су шпански песници и музичари, највероватније, од њих преузели тематику и песничке облике. Паркинсон говори да су писци и композитори кантига били део дворске лирске традиције те да су сигурно познавали деловање трубадура.¹⁴ Арнолд Хаузер каже да „обожавање Девике није надахнуло нову концепцију љубави, већ је само постепено добило особине дворске витешке љубави [...] Независно од тога који су чиниоци одређивали или утицали на њу, трубадурска поезија је световна чији је карактер крајње супротан аскетском, хијерархијском духу цркве“.¹⁵ Ипак, интересантна је порука коју је краљ Алфонсо X оставио у свом тестаменту где захтева да се кантиге певају на дане празновања Богородице.

Уопште, када је реч о химничким песмама посвећеним Богородици, мора се поменути и развој традиције унутар католичке цркве, која је у XIII веку доминирала. Наиме, са опатом из Клервоа, теологом и мистичарем из XIII века, светим Бернардом, помера се, донекле, основно усмерење са Оца, Сина (Христа) и Светог Духа, на Богородицу која симболизује и преузима значење милости. Свети Бернард је сматрао да се кроз „поглед“ у Богородицу, човек може приближити Богу. То „гледање кроз“ подразумева причу која се у XII веку развијала у оквиру Богородичног култа, то јест да је Девца Марија бесконачно милостива и да жели обичног човека, увелико предодређеног на грех, да спаси мука, те се пред његовим мукама снисходи, разуме га, сажалева се, те носећи грешникову душу ступа пред Бога и моли за његов спас. Овде се потом проблематизује колико заправо Бог може да одбије жеље мајке свога сина; у том контексту се Богородичин култ развијао и оставио значајан траг унутар католичке традиције. Његов најзначајнији траг остављен у Дантеовом (Dante Alighieri) делу *Божанствена комедија* где се свети Бернард појављује у последњем „кругу“ раја, у Емпиреју, где Дантеу (као лику) показује Богородицу, која треба да га представи Господу.¹⁶

¹² Галиција се у средњем веку граничила са Португалом, те је њен језик био јакo сличан португалском. Други његов назив јесте *gallero-portugues*.

¹³ Термин „Маријанске теме“ односи се на теме који величају и славе Богородицу. Термин је преузет из књиге *Шпанска књижевност* Љуљане Самуровић-Павловић и Далибора Солдатића.

¹⁴ Stephen Parkinson, *Alfonso X, the Learned, 'Cantigas de Santa Maria': an Anthology* (Cambridge: The Modern Humanities Research Association, 2015), 7.

¹⁵ Арнолд Хаузер, *Социјална историја уметности и књижевности*, I том (Београд: Култура, 1962), 213.

¹⁶ Данте Алигијери, *Божанствена комедија* (Београд: Дерета, 2003).

Као изворе за прикупљање тематске грађе, коришћене су већ постојеће легенде из световне или црквене традиције. Краљ и његови сарадници на овом пројекту служили су се познатим зборницима В. де Бовеа (V. de Beauvais) и Г. де Коенсија (G. de Coincy), а то су *Историја* (*Speculum historiale*) и *Чуда наше Госпе* (*Miracles de Nostre Dame*), као и дела Хуга Фарситуса (Hugo Farsitus). Оданост Богородици и побожност краља Алфонса X могу се довести у везу са тим што се у појединим кантигама говори о чудима Девице Марија којима је присуствовао краљ лично или његови ближњи. Паркинсон и Џексон сматрају да је рукопис из Толеда био основа за даљи рад на овом *пројекту* иако је почетни циљ краља Алфонса X био да напише 100 песама. Самим тим, теме обрађиване у овом рукопису су постале база будићим песмама, на тај начин што се описани догађаји варирано понављају у другим песмама. Они то објашњавају на начин да су сарадници на овом *пројекту* преузимали похвалне песме (*cantiga de loor*) из рукописа Толеда, те тако градили „костур“ за следећу компилацију.¹⁷

Најчешће су описани догађаји из свокодневног живота са интервенцијом Богородице. Спашавање, оживљавање, награђивање и прекор су четири главне теме на којима су изграђене приче/песме о Богородици.¹⁸ Занимљиви су пак примери као што је *Кантига бр. 6* где се говори како је један Јевреј у Енглеској убио дечака хришћанина који је по цео дан и целу ноћ певао *Gaude Virgo Maria*, а дечко је и након што је сахрањен наставио да пева.¹⁹ Такође је позната прича у којој је Богородица заменила место одбеглој часној сестри све док се она није покајала и вратила у манастир. Ипак, Богородица у песмама нема само улогу спасиоца, већ и извршиоца казне. С обзиром на то да су кантиге једноставне приче, често превођене и адаптиране *пројекту*, оне данас немају толику уметничку вредност колико су важне као историјски документ.

Назив *кантига*, којим су се означавале песме на Пиринејском полуострву све до 1450. године, говори да су *Песме о Богородици* биле намењене певању, док је за поетску форму коришћен назив *дечир*.²⁰ Изворно значење речи *кантига* упућује да је музички елемент ових песама једнак литерарном, те да су они два нераздвојива елемента једне целине.²¹

Кантиге су у рукописима организоване у групе од по десет песама где првих десет песама имају наративни карактер и у њима се говори о чудима и интервенцијама Богородице (*miragres*), док је последња похвална песма (*cantiga de loor*) својеврсна химна. Похвалне песме су биле намењене музичком извођењу. Што се тиче песничке форме, преовлађује утицај арапског

¹⁷ Stephen Parkinson, Diedre Jackson, нав. дело, 162-163.

¹⁸ Stephen Parkinson, *Alfonso X*, ..., нав. дело, 10.

¹⁹ Aubrey F. G. Bell, "The 'Cantigas de Santa Maria' of Alfonso X", *The Modern Language Review*, vol. 10, no. 3, (1915), 338-48.

²⁰ Jack Sage, нав. дело, 728.

²¹ Fernandez De la Guesta, "Los elemntos melodicos en la Cantigas de Santa Maria", *Revista de Musicología*, vol. 7, no. 1, (1984), 8.

сехела²², док је у музичком погледу најзаступљенија француска *virelai*²³ форма (*вирле*). Уочљива је велика варијабилност у дужини песама и метричким облицима који су коришћени између наративних и похвалних песама. Наративне песме варирају у својој дужини и садрже од четири до педесет стихова са стандардизованим метриком, док су похвалне песме углавном ограничене на шест стихова. Оно што је заједничко јесте то да су песме садржале рефрен (естрибиљо), строфе (мудансе) и строфе певане на мелодију рефрена (вуелте). Песме су строфичне структуре, почињу и завршавају се рефреном. Строфе се састоје из два дела, од којих је други део вуелта, односно садржи мелодију рефрена. „Форма сехела је прихваћена као компромис између наративне и лирске форме, рефрен обезбеђује константно подсећање на моралне вредности сваког чуда, а структура са строфама и рефренима (посебно када се комбинује са музичким *virelai* обликом) обезбеђује ритмички импулс.“²⁴ Ипак, велики број песама садржи полиметричне строфе и рефрене чиме се отвара могућност структуралној разноврсности. Паркинсон наводи да се типична форма сехела не може узети као коначно решење песничке форме обзиром да је анализом песама уочио одређена одступања од правила. Десет песама нема рефрен, док четрнаест песама има рефрен, али не и форму сехела. Интегрисање речи и музике на најпотпунији начин је основа стварања сваке песме.²⁵

Међу музичким облицима у репотоару кантига, преовлађује *virelai* облик, а за њим следе баладе и рондо. У партитурама ових рукописа, музика не садржи све музичке компоненте. Неуме релативно прецизно представљају мелодијску линију и она је једина музичка компонента која је верно приказана, док је ритмичка компонента та око које се водило највише полемика. Шпанска средњовековна правила о метрици нису објашњена од стране музичких теоретичара, те се музиколози ослањају на теоријске трактате о провансалској и арапској музици. Ритмичка компонента се не може одредити поређењем једног гласа у односу на други, или једне фразе у односу на остале делове. Рукописи садрже две врсте нотације које доносе другачија решења. С тога, истраживач не би смео своје резултате и свеобухватне закључке да доноси на основу проучавања једног рукописа које је њему у датом тренутку најпогоднији.

На пример, рукопис из манастира Ел Ескоријал се у целисти може пребацити у мензуралну нотацију и у њему се уочавају три основна ритмичка обрасца: трохеј, јамб и дактил, као и комбиновани ритмови. Уочава се да је дводелни метар тај који преовлађује у већини песама, док је троделни метар мање заступљен, а постоји и комбинација ова два метра. Може се

²² Сехел (*zejel*) је врста арапске лирске песничке форме намењена извођењу уз музику. Она је створена из муваша (*muwassah*), песничког облика, писаног на арапском књижевном језику, који се састојао из естрибиља и мудансе.

²³ *Virelai* је доминантна форма француске поезије и музике у XIV и XV веку, мада њени корени сежу у XI век. Схема *virelai* форме као музичког облика је ABBA. У XIII веку је често коришћен у вокалној музици.

²⁴ Stephen Parkinson, “False Refrains in the ‘Cantigas de Santa Maria’”, *Portuguese Studies*, vol. 3, (1987), 21–55.

²⁵ Stephen Parkinson, *Alfonso X*, ..., нав. дело, 13.

примети да је начин певања сличан декламацији био најрелевантнији за истицање садржаја и природних метричких акцената текста.

Анализирајући мелодијску компоненту, Фернандез де ла Геста (Ismael Fenandes de la Guesta) је дошао до закључка да песме углавном почињу интервалом секунде или терце, а само поједини примери почињу скоком кварте и квинте. Исти принцип се примењује и на *каденце*, односно однос последња два тона песме, док се у току мелодије могу уочити сви интервали до октаве. Де ла Геста је такође анализирао амбитус мелодија ових песама и уочио да се највећи број рефрена креће у распону сексте, потом октаве, док се распон децима најређе појављује. У строфама је ситуација мало другачија с обзиром на то да се највећи број строфа креће у амбитусу октаве, а најмањи ундециме.²⁶ Поједине кантиге су написане у модалном систему, где преовлађује дорски и миксолидијски модус, а друге у тоналном систему.

Кантига бр. 100 *Santa Maria Stela do Dia*

Кантига бр. 100 је једна од данас најизвођенијих песама из збирке *Песме о Богородици*. Пре једног века, транскрибована је од стране Фридриха Лудвига (Friedrich Ludwig). Када је реч о тексту песме *Santa Maria Strela di Dia*, поред тога што се ослања на мотиве из осталих кантига из XIII века, у њој је уочљиво одвајање од конкретности и прелажење на општи ниво. Иако је карактеристично за кантиге да опевавају Богородичино присуство у конкретним ситуацијама; да кроз појединачне утиске „обичних“ људи, вернике приближе култу Богородице, у кантиги бр. 100 *Santa Maria Stela do Dia* је другачије. У овој песми се инсистира на свеспасоносној Богородичној моћи.

Santa Maria Strela di Dia у потпуности одговара учењима светог Бернарда и Богородичном култу уопште. Инсистира се на мотивима „спасења кроз“ Богородицу која се сажаљева над човековом овоземаљском слепости. Доминантно је константно позивање на „Марију“ у вокативу, чиме и почиње песма, што се може разумети као најуопштенији израз инвокације. Управо та инвокација позива на разумевање песме као химне, те се тај тон одржава кроз целу песму.

Кроз ову песму се, такође, проблематизује однос Божје љубави према Богородици, те се у песми каже да њу (Марију) Бог поштује, да ће за њу све урадити, да је никада не би одбио видети, нити био слеп пред њеном милости. Управо то препознавање Богородице као унапред спасоносне милости, јесте оно што је Богородичином култу дало посебну снагу да се одрази на друштво и у њему конструише другачији однос према Богу, који није под окриљем „страшног суда“ и посредног сучељавања са Богом. Тај моменат је ублажен постављањем Богородице као

²⁶ Fernandez De la Guesta, нав. дело, 26-27.

„медија“ кроз чије значење људска душа треба да нађе спас у Богу. Тај основни мотив се провлачи кроз све кантиге, а кантига бр. 100 *Santa Maria Stela do Dia* је најрепрезентативнија будући да инсистира на општости трансцедентне везе човекове душе, као такве, са Богом.

Занимљиво је, кад је реч о самој песми, приметити присуство мотива „украшеног лежаја“ који Богородица сама спрема за људе, то јест, грешнике. Управо се кроз тај мотив може препознати Богородичино ишчекивање људи и грешника, и у том контексту, за њих већ припремљен лежај (што се може повезати са значењем мајчиног крила) који човечијој души треба да буде уточиште и сигурност у прелазу из иманентног у трансцендентно где се извршава спашавање човекове душе и њено прилагођавање Богу, или, како каже у песми, месту крај светих, месту пуном поштовања.²⁷

Песма је написана у дорском модусу, који је у средњем веку био често коришћен, посебно у музици француских трубадура. *Кантига бр. 100* представља најчистији пример дводелног ритма у репертоару *Песам о Богородици*. Песма почиње рефреном, након чега следи строфа која на крају садржи мелодијску линију рефрена. Свака строфа, укупно их има три, пева се на исту мелодију, те се овде говори о строфичном облику песме. Мелодијска линија проистиче из садржине текста.

Амбитус мелодије рефрена јесте секста, од ce^1 до a^1 , а то је обим мелодије који је по Фернандезу де ла Гести најучесталији. Мелодија се креће поступним покретима наниже и навише, а једини скок који се уочава јесте скок квинте наниже на месту каденце, односно на крају првог стиха, након којег следи повратак, такође скоком квинте на почетни тон фразе (a^1 - de^1 - a^1). Ритам је веома једноставан и заснован је на смени половине и две четвртине. Обим мелодије строфе је нона од ce^1 до de^2 . Мелодија се такође креће поступно, али се уочава и скок терце. Ритмичка компонента је обogaћена пунктираном фигуром и покретом од две осмине који је вероватно у функцији орнаментације. Мелодијска линија достиже кулминацију на тону de^2 у трајању половине са тачком која се у следећем такту потврди.

Мелодијске фразе су четворотактне, што проистиче из структуре стихова, те се самим тим мелодијске и текстуалне целине увек поклапају. Интересантно је да се све музичке фразе завршавају понављањем тона у вредности две половине. Извођења ове кантиге садрже кратак инструментални увод, интерлудуј, као и инструменталну пратњу, али она није исписана у оригиналној партитури, већ се изводи под слободном претпоставком о начину извођења кантига.

²⁷ В. Алфонсо Х, *Santa Maria strela do dia*, т. 1-32, у партитури доступној на линку: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP242754-WIMA.d58c-Sabio_Santa-Maria-strela-do-dia.pdf

Поред двора, лирска поезија је негована у племићким круговима и често бивала записивана. Најпознатији пример ове делатности јесте *Збирка песама Мартина Кодакса*. Племићке песме деле се у три групе: љубавне песме (*Cantigan de amor*), девојачке песме (*Cantigas de amigo*) и ругалачке песме (*Cantigas de escarnio y de maldecir*). Љубавне песме су настале под директним утицајем трубадура и њиховог култа куртоазне љубави. Протагониста је младић заљубљен у идеализовану даму, даму која је удата, дакле за њега недостижна, те он и не очекује одговор на своје жудње и патње. Девојачке песме такође припадају љубавној поезији, али је у овим песмама протагониста жена, односно девојка. Песме су написане као јадиковке, најчешће мајци, због неостварене љубави. Главна одлика ругалачких песама јесте њихов сатиричан карактер.²⁸

...

Песме о Богородици представљају једну богату и импозантну средњовековну збирку песама, не само по бројности, већ и по својој разноврсности и виталности. Ипак, мало је пажње дато овом репертоару. С обзиром да су кантиге световне песме у којима је централна личност Богородица, може се говорити о тесној вези између свакодневице и религијског живота становника Кастиље као и о васпитној и моралној улози ових песама. Данас, кантиге нису толико значајне по својој уметничкој вредности, колико као „сведок“ духа једног времена, те се може рећи да представљају својеврсну „културну енциклопедију“ Шпаније XIII и XIV века.

²⁸ Љиљана Самуровић-Павловић, Далибор Солдатић, нав. дело, 31-33.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Алигијери, Данте, *Божанствена комедија* (Београд, Дерета, 2003).
- Aubrey F. G. Bell, "The 'Cantigas de Santa Maria' of Alfonso X", *The Modern Language Review*, vol. 10, no. 3, (1915), 338–48.
- De la Guesta, Fernandez, "Los elemntos melodicos en la Cantigas de Santa Maria", *Revista de Musicología*, vol. 7, no. 1, (1984), 5–44.
- Ларус, *Општа енциклопедија*, I том (Београд: Вук Караџић, 1971).
- Parkinson, Stephen, *Alfonso X, the Learned, Cantigas de Santa Maria: an a Anthology*, (Cambridge: The Modern Humanities Research Association, 2015).
- Parkinson, Stephen, "False Refrains in the 'Cantigas de Santa Maria'", *Portuguese Studies*, vol. 3, (1987), 21–55.
- Parkinson Stephen, Deidre Jackson, "Collection, Composition, and Compilation in the 'Cantigas de Santa Maria'", *Portuguese Studies*, vol. 22, no. 2, (2006), 159–72.
- Ribera, Julian, *Music in Ancient Arabia and Spain* (New York: Da Capo Press, 1970).
- Sage, Jack, "Cantiga" у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Publishers Limited, 1980).
- Самуровић-Павловић, Љиљана, Далибор Солдатић, *Шпанска књижевност*, I том (Сарајево, Београд: Свјетлост-Нолит, 1985).
- Хаузер, Арнолд, *Социјална историја уметности и књижевности*, I том (Београд: Култура, 1962).

CANTIGAS IN MEDIEVAL SPAIN

ABSTRACT: Cantigas, worldly hymns dedicated to the Virgin Mary, are a significant component of the Spanish cultural heritage during the medieval period. One of the most important collections of these songs, the *Cantigas de Santa Maria*, whose creation was significantly contributed to by Alfonso X, King of Castile and Leon, during the period from 1252 to 1284, contains illuminations adorning the manuscript pages of the collection. Based on these pictorial illustrations, conclusions are drawn about the themes and performance practices of the cantigas, as well as the musicians and the socio-cultural context of Spain at that time. A detailed analysis of the cantigas is conducted using one of the most performed songs from the aforementioned collection, cantiga no. 100, *Santa Maria Strela do Dia*. The aim of this study is to shed light on the cantigas as a highly important component of the spirit of the time, serving as a contemporary "cultural encyclopedia" of 13th and 14th century Spain.

KEY WORDS: cantigas, medieval Spain, *Cantigas de Santa Maria*, Alfonso X, cantiga no. 100 *Santa Maria Strela do Dia*.

СРПСКОСЛОВЕНСКЕ СТИХИРЕ ПОСВЕЋЕНЕ РОЂЕЊУ БОГОРОДИЦЕ У РУКОПИСУ Е-108 ИЗ МАНАСТИРА ЛАВРА: ОДНОС ТЕКСТА И МУЗИКЕ²

АПСТРАКТ: Рукопис Е-108 из антологије светогорског манастира Лавра, из XIV века, сматра се једним од најзначајнијих открића српске археографије у последњим деценијама прошлог века. Напеви ове антологије припадају химнографији средњовековне епохе православне традиције и писани су на књижевном српскословенском и грчком језику. Због необичних одступања од устаљених образаца система осмогласја – који је коришћен као узорни модел многих песама у част светитеља и празника – фокус истраживања је на стихирама *О дивноје чудо источник жизни* и *О дивноје чудо иже от неплодве*, посвећеним празнику Рођења Пресвете Богородице. Циљ овог рада јесте сагледавање музичке реализације богослужбеног текста и његовог утицаја на музичке карактеристике напева у рукопису Е-108. Анализа две наведене стихире показује различитост два напева писана за исти празник, као и да напеви не морају бити исти, иако основна композициона и поетичка начела то налажу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска средњовековна химнографија, византијска традиција, Рукопис Е-108 из светогорског манастира Лавре, Рођење Пресвете Богородице, однос мелодијског напева и богослужбеног текста.

Иако често употребљаван као одредница средњовековне епохе, придев „мрачни“, заправо не може адекватно и на прихватљив начин окарактерисати целокупну епоху. Када је о православним народима реч, једини погодан термин, који би прецизно описао тај историјски период управо је супротан – светао. Највећи оци цркве основу византијске естетике граде на темељима естетике светлости, сагледавајући је кроз литерарна, ликовна или музичка дела. Византијска мисао створила је термин духовне светлости, који грчки отац Псевдо–Дионисије (Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης), пре свега, повезује са добротом.³ Светлост, по његовом мишљењу, „произлази из добра и показује се као слика доброте“.⁴ Духовна светлост свих бића „одвраћа од многих предрасуда и од украшених слика или, боље рећи, фантазија, своди ка једној и чистој истини и једновидноме знању“.⁵ Византијска мисао видела је да пут ка истини и сазнању води и преко музике, која је осликавала или опевала најважније верске истине. Атанасије Александријски (Αθανάσιος Αλεξανδρείας), епископ из IV века, пише да се „музика појављује као одраз одговарајућег стања душе и, са своје стране, дејствује на душу, управљајући њеним покретима“.⁶ Други знаменити отац грчке цркве из IV века, Григорије Ниски (Γρηγόριος Νύσσης), сматра да „мелодија служи не само 'етичким', него и гносеолошким задацима – испољавању скривеног смисла књижевног текста: једноставан напев преплиће се са божанственим речима

¹ Контакт адреса: jelenabogicevic21@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике – стара музика 3: Музика православних земаља до осамнаестог века, под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2014/15. године.

³ Виктор Бичков, *Византијска естетика*, прев. Димитрије М. Калезић, (Београд: Просвета, 1991), 115.

⁴ Исто, 116.

⁵ Исто, 115–16.

⁶ Исто, 199.

како би само звучање и кретање гласа испољавало скривени смисао који се налази иза речи, ма какав он био“.⁷ Синтеза етичког и симболичког поимања музике постаће основа естетике византијске уметности.⁸

Како Ивана Перковић запажа, „византијске основе српске црквене музике су ван сваке сумње: и данас се, без обзира на промене које је црквена музика претрпела, препознају у начелима стваралачке поетике и естетике, музичким принципима осмогласја, концепцији гласова, општим принципима мелодијске конструкције и слично“.⁹

Стваралачка поетика музичара проистиче из начина мишљења у средњем веку. Композитор није стваралац, већ „проводник“ кроз кога се исказује божија воља. Како Димитрије Богдановић наводи, „аутор је само извршилац једног вишег творачког акта; не открива он, својим делом, суштину стварности, него се сама та суштина открива преко његовог дела“.¹⁰ Химне се не издвајају индивидуалним композиционим поступцима, већ треба да буду одраз небеског појања, а од појаца се очекује да поју попут анђеоских хоров. Говорити о настајању уметности или уметничких дела било би противречно идејама и мишљењу средњовековног ствараоца.¹¹

Можда је најједноставније разумети средњовековну поетику кроз призму појма из филозофије – монизма. Монизам подржава да је све што чини овај свет, било чулни или духовни, потекло из једног апсолутног које је себи само довољно да себе објасни и разуме. Апсолут хришћанске религије јесте Бог, створитељ света и човека. Величајући, хвалећи и молећи Бога, појединац, у име сабраног народа, приносио је песму или химну Богу, јер „певана реч је и Богу милија“. Његово твореније настало је из продуховљене мисли, захваљујући способности да чује, види и осети суштину, и пренесе другима кроз појану молитву.¹²

Имена химнографа и композитора, позната су захваљујући акростиховима¹³ и записима у маргинама, где је, поред имена, дописивана титула (кир Стефан, доместик српски) или националност (Исаија Србин).

Средњовековни напеви махом су настајали на Светој Гори, а данас се чувају у многим великим библиотекама у Европи. Записе српских химнографа проналазимо, између осталог, у рукописима који се чувају у Народној библиотеци у Атини и Архиву Српске академије наука и уметности. Веома су чести билингвални, грчко-словенски рукописи, а нарочито они који садрже

⁷ Исто, 200.

⁸ Исто, 198–201.

⁹ Ивана Перковић – Радак, „Црквена музика“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 303.

¹⁰ Наведено према: Ивана Перковић – Радак, „Стара музика“, у: Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, нав. дело, 37.

¹¹ Исто, 38.

¹² Димитрије Богдановић, „Поетика старе српске књижевности. Теоријски основи“, *Стара српска књижевност*, (Београд: Досије – Научна књига, 1991), 50–51.

¹³ Акростих је врста песме где почетна слова стихова или строфа граде име ствараоца, наслов дела или неку фразу.

словенске текстове са грчким словима. Један од оваких рукописа јесте антологија из светогорског манастира Лавра Светог Атанасија са сигнатуром Е-108.¹⁴ Антологију је осамдесетих година XX века пронашао Андрија Јаковљевић и начинио транскрипције напева забележених неумском нотацијом. Рукопис Е-108 се данас може сматрати једним од најзначајнијих открића српске археографије у последњим деценијама прошлог века. Запис на ивици леве маргине предње стране тридесетог листа – „Благочестивом и христољубивом господину ми деспоту Стефану“,¹⁵ указује на то да је антологија посвећена или послата кнезу и деспоту Стефану Лазаревићу после 1402. године (кнез 1390–1402, деспот 1402–27). Овај кратак запис открива да антологија потиче из последњих деценија XIV века. Детаљна палеографска истраживања показала су да ју је бележило неколико писара и да је чини више делова из различитих рукописа везаних у једну целину.¹⁶

По садржини, рукопис Е-108 спада у ред музичких антологија које су се појавиле почетком XIV века, створене у традицији Јована Кукузела (Ιωάννης Κουκουζέλης). Овакви рукописи, називани „аколутијама“, коришћени су у току службе, а садрже репертоар песама које се поју за време свих дневних богослужења, а уколико су потпуни – и „теорију појачке уметности“.¹⁷

Откриће антологије и њено смештање у XIV век, померило је и време живота и рада два најзначајнија српска химнографа овог периода, Стефана и Николе Србина, за око шездесет година уназад. До овог сазнања музиколози су дошли изучавањем жигова на хартији на којој је антологија забележена. Пре открића и датирања овог рукописа, Андрија Јаковљевић је, за време живота кир Стефана Србина, сматрао XV век.¹⁸ Уз име Стефана и Исаије Србина често стоји реч „твореније“ која означава самостално створено дело, за разлику од многобројних преписа насталих у овом периоду.¹⁹

Циљ овог рада јесте сагледавање односа музике и текста у химнама записаним у рукопису Е-108, односно музичке реализације богослужбеног текста и његовог утицаја на музичке карактеристике напева. Као што је већ наведено, дела средњовековних стваралаца нису оријентисана ка оригиналним музичким решењима, међутим, то не подразумева истоветност свих песама насталих у овом периоду. Анализа две стихире из рукописа манастира Лавра приказује различитост два напева писана за исти празник и сложена у истом гласу. Иако, можда, на први поглед, делују сродно (због композиционе технике, али и опште стваралачке поетике, о

¹⁴ Ивана Перковић – Радак, „Стара музика“..., нав. дело, 48.

¹⁵ Ђорђе Трифуновић, „Уз откриће антологије манастира Лавре“, *Антологија из доба кнеза и деспота Стефана Лазаревића*, (Крушевац: Народни музеј, 2004), 7.

¹⁶ Андрија Јаковљевић, *Антологија са неумама из доба кнеза и деспота Стефана Лазаревића*, (Крушевац: Народни музеј, 2004), 13–14.

¹⁷ Исто, 14–15.

¹⁸ Andrija Jakovljević, „Hronologija atinskog rukopisa 928 i vizantijski Kinonikon Kira Stefana“, *Zvuk*, 2 (Beograd, 1973), 165–73.

¹⁹ Ђорђе Трифуновић, „Уз откриће антологије...“, нав. дело, 9.

чему је било речи), дела средњовековних појаца показују суптилан и високоразвијен принцип усаглашавања музике и текста.

Другим речима, у наставку текста покушаћемо да одговоримо на нека од следећих питања: на који начин је текст утицао на музичка својства напева? Постоји ли веза између празника којем је песма намењена и њене музичке реализације?

Језик средњовековне поезије

У химнографији су познате различите форме песама, од најранијих химни, преко стихира и тропара, све до обимних кондака. Текст српске духовне поезије у средњем веку није писан у виду строгих стихова, јер се стих не може издвојити као метрички организована целина. Иако химнографија средњовековне епохе не познаје метричку организованост стиха, како то данас посматрамо, ипак ритмички и мелодијски принципи имају веома значајну улогу.²⁰ Реч је о „ритмичкој прози“ у оквиру које су строфе изграђене од краћих, ритмички и мелодијски заокружених одељака, односно колона.²¹ Цезуре на крајевима стихова или полустихова указују на кратак застој у текстуалном току, те и крај неког музичког одсека или полуодсека. Музичка реализација литургијских текстова често подразумева и понављање речи или делова стихова, што је основ за својеврсну „текстуалну каденцу“ – крај текстуалне фразе.²²

Поезија је у овом рукопису исписана књижевним језиком, без приметних дијалектизама и појава које прате народни језик. Само ретке једносложне речи јављају се нерастављене на слоге, бележене у свом пуном облику, док су остале најчешће издељене због развијене мелодије. Текст и музика су повезани, те се речи пишу без икаквог скраћивања, честог у рукописној пракси старих текстова. Ако би се могло говорити о ортографским одликама текстова на српском језику заступљених у овој антологији, онда би се оне везале за недоследан ресавски правопис. Иако врло неуједначен, правопис овог рукописа усклађен је са музичким слојем ове јединствене целине, која се једино као таква и може посматрати.²³

Опште карактеристике средњовековних напева византијске традиције

Православна црквена музика је, у средњем веку, била искључиво вокална (као и данас) и једногласна. Основна намена и место употребе, диктирали су стварање форме подређене текстуалном садржају, међутим, задржана је слобода мелодијског покрета са акцентом на разумевању текста. Музика у средњовековним напевима бележена је неумским знацима

²⁰ Ивана Перковић, *Слух озарен светлом. Музика у српској сакралној књижевности*, рукопис у штампи, 1.

²¹ Исто, 1.

²² Исто, 2.

²³ Томислав Јовановић, „Језик српске црквене поезије у рукопису манастира Лавре бр. Е-108“, *Антологија из доба кнеза и деспота Стефана Лазаревића*, (Крушевац: Народни музеј, 2004), 20.

записаним изнад текста. Мелодије духовних песама припадају неком од осам гласова, од којих сваки има себи својствене карактеристике. Особеност гласа тражи се у мелодијским формулама карактеристичним за тај глас, мелодијским одсецима, амбитусу напева, медијалној доминанти, иницијалним и завршним тоновима, као и карактеристичним мелодијским каденцама.²⁴

Једна од најважнијих карактеристика византијске музичке праксе јесте симултано настајање поетског и музичког дела песме. Текстуалне фразе увек су подржаване мелодијским, а акценти речи су најчешће захтевали више тонове и представљали значајан фактор у мелодијској конструкцији. Поетски облици, као што су тропар, стихира, ирмос, и тако даље, настајали су повезивањем мелодијских одсека из различитих напева истог гласа. Песме Осмогласника, као најчешће певане у току године, биле су врло често коришћене као узорни модели према којима су настајале многе песме у част светитеља и празника. Напеви који су коришћени у Србији у периоду средњег века, махом су преузимани из Византије, те су се због језичке разлике акценти речи померали, а сама мелодија напева мењала.²⁵

Анализа две стихире из рукописа Е-108 за празник Рођења Пресвете Богородице

Рукопис Е-108 садржи химне писане на српскословенском и грчком језику, посвећене различитим светитељима и у различитим гласовима Осмогласника. Напеви су писани и за одређене празнике, попут три песме са стиховима статија, које се поју на Велику суботу, писане у I плагалном гласу. Антологија садржи песме похвалног карактера, певане на стихове псалама, које се поју за време причести свештеника.²⁶ Изузетну пажњу привлаче две српскословенске стихире писане у I гласу за празник Рођења Пресвете Богородице, којима почиње овај спис.

Текст ових стихира откривен је још и у двојезичној антологији са неумском нотацијом из треће четвртине XV века, са сигнатуром 928 из Народне библиотеке у Атини. Рукопис из Лавре и атински рукопис су међусобно слични: и један и други садрже слова српскословенске и грчке азбуке у текстовима химни.²⁷ Поједина грчка слова се јављају као неутрални слогови испод неких мелизматичних одломака, а честа је употреба и грчких речи „леге“ (говорећи) и „палин“ (опет), уметнутих између речи српскословенског текста. Сматра се да оне представљају сигнал који хоровађа – доместик – даје хору да настави даље.

Због необичних одступања од устаљених образаца система осмогласја, о којима ће бити речи у даљем тексту, фокус мог рада биће на поменутим стихирама. С обзиром на значај разумевања контекста у коме је писан текст химни, који одређује и евентуална одступања од

²⁴ Димитрије Стефановић, „Општи поглед на развој српског појања од почетка до петнаестог века“, *Стара српска музика*, (Београд: САНУ, 1975), 9–14.

²⁵ Исто, 9–14.

²⁶ Ови напеви називају се причасним песмама.

²⁷ Андрија Јаковљевић, *Антологија са неумама...*, нав. дело, 15.

познатих мелодијских образаца, сматрам да је важно осврнути се и на значење празника коме су стихире посвећене.

Један од највећих хришћанских празника, Рођење Пресвете Богородице, у народу познат као Мала Госпојина, у православној цркви се слави 8. септембра по старом (јулијанском), односно 21. септембра по новом (грегоријанском) календару. Говорећи о овом празнику, Свети Николај Жички у „Прологу“²⁸ пише: „Благодатна Марија... похвала рода женскога, источник девства и чистоте – то беше Богом дарована ћерка Јоакима и Ане“.²⁹ Њени родитељи су већ остарили, а нису имали деце, те су се, како стоји у житијима, у молитвама сећали старца Аврама и старице Саре, који су добили сина Исака. Попут њих, Јоаким и Ана су у позним годинама родили ћерку Марију. „Отац јој беше из племена Давидова, а матер од рода Аронова. И тако она беше по оцу царска, а по мајци архијерејска“.³⁰ Родитељи су се заветовали да ће дете које добију даровати Господу, те су Марију, када је стасала, одвели у Јерусалимски храм. Знатно касније, када је Марија већ одрасла, јавио јој се свети архангел Гаврило упозоривши је да ће родити спаситеља света, Исуса Христа.³¹

Занимљиво, изабране стихире, иако припадају истом гласу и празнику, показују знатан степен различитости у оквиру музичке интерпретације. Наша је претпоставка да су неподударности условљене текстом стихира, о чему ће бити речи у наставку излагања.

Пре анализе текста, прилажемо табеларни преглед основних музичких параметара оба напева. Напомињемо да стихира *О дивноје чудо иже от неплодве* садржи сва типична својства I гласа, због чега је погодна као предлог за упоредну анализу.

Табела 1: Табеларни преглед основних музичких параметара стихира *О дивноје чудо источник жизни* и *О дивноје чудо иже от неплодве*.

Стихира	<i>О дивно је чудо источник жизни</i>	<i>О дивно је чудо иже от неплодве</i>
Глас	I	I
Иницијалис	<i>a^I</i>	<i>a^I</i>
Финалис	<i>xa^I</i>	<i>a^I</i>

²⁸ Свети Николај Жички, *Охридски пролог*, Сабрана дела, књига седма, (Линц – Аустрија: Српска православна црква, 2001); *Пролог* Светог Николаја Жичког (владике Николаја Велимировића) је црквена књига која задржи сажета житија светитеља, расуђивања и беседу писану за дан на који се празнује неки светитељ, односно догађај из његовог живота.

²⁹ Свети Николај Жички, *Охридски пролог*, нав. дело, 641.

³⁰ Исто, 641.

³¹ Исто, 641.

Православна црква обележава празник Благовести, дан када се архангел Гаврило јавио Марији. Благовести се празнују 9 месеци пре Божића, односно 25. марта по старом, или 7. априла по новом календару.

Мелодијска доминанта	xa^1	a^1
Амбитус напева	$ge^1 - e\phi^2$	$\partial e^1 - e^2$
Број мелодијских одсека	шест	шест

Празник коме су химне посвећене изискује посебно радостан карактер богослужбених текстова. Други назив за празник Рођења Пресвете Богородице јесте „Мали Божић“, што указује на изузетну радост и весеље који га карактеришу. Текстови напева казују о чуду рађања детета од неплодних родитеља. Обе стихире почињу речима – *о дивнога чуда*, што антиципира натприродни, чудесни садржај текста који следи. Осим Богомајци, ови напеви посвећени су и њеним родитељима. У првој стихири појац се обраћа Јоакиму, Богородичином оцу, а у другој Ани – мајци Богомајке. Анализа односа текста и музике показује утицај текстуалног предлошка на мелодијске карактеристике стихира.

Пример 1: *О дивноје чудо источник жизни* – спис Е-108, антологија манастира Лавра. Текст стихире на црквенословенском и српском језику.

Текст стихире на црквенословенском језику

О дивноје чудо источник жизни от неплодве раждајет се
 благодјет плодити свјетло начинајет се.
 Весели се Јоакиме Богородици родитељ бив.
 Њестин јакоже ти от земљаних родитељ.
 Богопријетне и боговамјестима Отроковица Божије сељеније
 Пресвјатаја гора тобоју нам дарова се.

Текст стихире на српском језику³²

О дивнога чуда извор живота од неплодних рађа се
 и благодат је плод светлости почела да даје.
 Весели се Јоакиме који си био родитељ Богородице.
 Нема таквог као што си ти од оних који се на земљи рађају.
 Отроковица³³ која је у себи носила Бога, Божије насеље.

³² Превод на српски језик начинила је ауторка овог рада.

³³ У преводу задржавамо реч „отроковица“, јер у српском језику није позната пригодна замена. Овај појам означава девојчицу узраста између 7 и 15 година, а овде се односи на Богородицу.

Пресвета гора тобом нам се дарова.

Стихира припада I гласу осмогласја, међутим, њена музичка својства нису у складу са уобичајеним обележјима I гласа. Примера ради, почетни тон одговара гласу у ком је химна, али финалис, мелодијска доминанта и амбитус химне одударају од стандардних својстава I гласа (видети табелу). Стихира садржи шест мелодијских одсека, а мелодијски врхунац је у четвртом одсеку.

Обраћање оцу Пресвете Богородице речима *Весели се Јоакиме* праћено је мелодијским успоном, при чему мелодија долази до локалног врхунца, тона e^2 , на коме се „задржава“ све до краја стиха.

Пример 2: Мелодијски успон и локални врхунац на стиху *Весели се Јоакиме* у стихири *О дивноје чудо источник жизни*.



Напев је полусилабичан, уз равномерно смењивање са мелизматичним мелодијским фразама. Мелизми се развијају над речима *начинајет се* (почела да даје), затим *родитељ бив* (родитељ био) и *Отроковица*, писаних на исту мелодијску формулу уз мање измене. Јасно, речи са овако изразито развијеном мелодијом имају већи значај у односу на остале.

Пример 3: Мелизам који се развија изнад речи *родитељ* у стихири *О дивноје чудо источник жизни*.



Друга стихира, како је већ поменуто, почиње истим текстуалним инциптом: *О дивнога чуда*.

Пример 4: *О дивноје чудо от неплодве* – спис Е-108, антологија манастира Лавра. Текст стихире на црквенословенском и српском језику.

Текст стихире на црквенословенском језику

О дивноје чудо иже от неплодве всијав.

Мановенијем всјех садјетелја и васедражителја.
Добљеставно мирскоје благих раздреши неплодство.
Матери са материју Богородичиноју ликујте зовушче
Обрадованаја радуј се с тобоју Господ
Подаје мирови тобоју велију милост.

Текст стихире на српском језику

О дивнога чуда од неплодних плод засија
заповешћу творца и сведржитеља свих.
Храбро свет благих разрешише неплодности.
Мајке са мајком Богородичином ликујте и кличите.
Обрадована, радуј се, с тобом је Господ
дајући свету велику милост.

Карактеристичан скок квинте навише на почетку напева *О дивноје чудо иже от неплодве* је, уз иницијални и завршни тон a^1 и тежиште на истом тону, један од врло препознатљивих елемената првог гласа. Однос мелодије и текста је полусилабичан са равномерном сменом мелизматичних делова, који су у улози акцентовања појединих речи. Први овакав мелизматични акценат јавља се у другом стиху песме или другом мелодијском одсеку, над речи *мановенијем* – „заповешћу“ (...творца, сведржитеља). Узлазни покрет $e^1 - a^1$ на крају фразе и стапање са наредним одсеком, који почиње „речитативом“ на једном тону, дају снагу и природан акценат претходном мелизматичном одељку. Иста мелодијска формула јавља се и у трећем стиху над речима *разреши неплодство*: овог пута мелизам је краћи, али каденцирајући процес је „померен“ за секунду навише, те се узлазни покрет на крају одсека креће од ef^1 до xa^1 . Овај мелодијски успон води до речитатива на тоновима xa^1 и ce^2 на речи *матери са материју Богородичиноју ликујте*, којима песник позива све мајке да славе радосни тренутак рођења Богомајке. Тон заповести, усхићења и позивање на заједничку радост појачан је понављањем речи *мајка* у различитим облицима.

Пример 5: Речитатив на тоновима xa^1 и ce^2 на речи *матери са материју* из стихире *О дивноје чудо от неплодве*.



Наредни полустих – *обрадована, радуј се* – праћен је и смирењем мелодијске линије са покретом наниже и мелизматичном формулом коришћеном и у претходна два одсека. На крају фразе терцни силазни покрет јасно заокружује и зауставља мелодијски и текстуални ток. Чак би на овом месту могао бити претпостављен и застој појца, било у виду цезуре за узимање даха или продужетка последњег тона фразе. Речи *радуј се* из овог полустиха подсећају на херетизме или радосне поздраве, особене за химнографску врсту – акатист.³⁴ Ове речи јављају се на почецима стихова и позивају на радовање, а смештене у контекст ове стихире доприносе „карактеризацији“ текста. Запажају се и у молитви Богородици: „Богородице Дјеве, радуј се Благодатна Маријо, Господ је с тобом“. Ни у тропарима за Богородичине празнике, не изостаје овај позив на радост. Занимљиво је да је мелодијски ток „херетизма“ у овој стихири идентичан оном на речи „родитељ бив“ из прве песме, уз транспоноване тонских висина за терцу ниже (видети пример 7).

Пример 6: Мелодијски ток „херетизма“ у стихири *О дивноје чудо от неплодве*.



Приликом поређења химни уочава се необично вариран I глас у стихири *О дивноје чудо источник жизни*. Почетни и завршни тон напева у I гласу су по правилу a^1 или de^1 , док је у овом напеву завршни тон xa^1 , на коме је и тежиште целог напева (видети табелу). Другим речима, овај тон, осим финалне функције, има улогу мелодијске доминанте. Измењена је и завршна формула ове стихире, у односу на типичан каденцирајући процес на крају напева који припадају овом гласу. Типична финална формула првог гласа присутна је, на пример, у стихири *О дивноје чудо иже от неплодве*. „Померање“ напева за секунду навише у односу на стандардни образац I гласа наводи на трагање за објашњењем. Већ постављена претпоставка да је текст утицао на те измене, може се довести у везу са личношћу којој се химнограф обраћа. У стихири *О дивноје чудо источник жизни* на појединим местима, на радовање због рођења детета, позива се Богородичин отац, док се у стихири *О дивноје чудо иже от неплодве* појац обраћа мајци Богомајке и свим мајкама. Можда је баш то разлог „померања“ тежишта напева за интервал секунде. Иста формула на речи „родитељ бив“ и „радуј се“, али на различитим тонским висинама, такође наводи на размишљање о ускличном тону прве, насупрот смирењу карактеру друге стихире.

Закључак

³⁴ Акатист је једна од најраспрострањенијих служби Православне цркве, која се уобличила у првој четвртини седмог века. Састоји се од дванаест малих строфа – кондака и дванаест великих – икоса. Акатист је посвећен Господу Исусу Христу, Богородици или светитељима.

Након изложеног текста, поткрепљеног анализама, намеће се закључак да напеви не морају бити исти, иако основна композициона и поетичка начела то налажу. Византијски и српски химнограф ствара у Божију част, приносећи му своју молитву и као онај који преноси Божије речи и небеску музику, нема потребу за истицањем себе и давањем „личног печата“ раду. Форма стихира *О дивноје чудо источник жизни* и *О дивноје чудо иже от неплодве* то и потврђује, указујући на велику сличност структуре напева, уз различитост у другим музичким аспектима. Како претпостављамо, текст анализираних стихира је тај који је утицао на измене музичких карактеристика, о чему је било речи у тексту: као што је догађај којем су стихире посвећене натприродан и „чудесан“, тако је и први глас „натприродно“ или „неприродно“ третиран у првој стихири. Прожимање музике и текста и њихова нераздељивост у овим стихирама у потпуности осветљавају Богородичин лик, а музика добија нову улогу указујући на скривени смисао текста који уочава само ум обасјан светлошћу православља. Не можемо са сигурношћу тврдити да је садржина текста условила описане поступке, али то, свакако, отвара могућност за нови истраживачки рад на овом пољу. Како би изречена претпоставка била доказана, неопходно би било анализирати све сачуване стихире за празник Рођења Пресвете Богородице, заступљене у познатим српским и грчким рукописима насталим у XIV и XV веку.

Литература:

- Богдановић, Димитрије, „Поетика старе српске књижевности. Теоријски основи“, *Стара српска књижевност*, (Београд: Досије – Научна књига, 1991).
- Бичков, Виктор, *Византијска естетика*, прев. Димитрије М. Калезић, (Београд: Просвета, 1991).
- Јаковљевић, Андрија, *Антологија са неумама из доба кнеза и деспота Стефана Лазаревића*, (Крушевац: Народни музеј, 2004).
- Jakovljević, Andrija, „Hronologija atinskog rukopisa 928 i vizantijski Kinonikon Kira Stefana“, *Zvuk*, 2 (Beograd: 1973).
- Петровић, Даница, „Осмогласје и осмогласник у византијској и српској музичкој традицији“, у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1, (Нови Сад: Матица српска, 1987), 11–17.
- Пејовић, Роксанда и сарадници, *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века*, (Београд: Универзитет уметности, 1998).
- Перковић, Ивана, *Слух озарен светлом. Музика у српској сакралној књижевности*, рукопис у штампи.
- Перковић – Радак, Ивана, „Црквена музика“, у: Мирјана Веселиновић – Хофман (ур.), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 299–311.
- Перковић – Радак, Ивана, „Стара музика“, у: Мирјана Веселиновић – Хофман (ур.), *Историја старе српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 31–62.
- Свети Николај Жички, *Охридски пролог*, Сабрана дела, књига седма, (Линц – Аустрија: Српска православна црква, 2001), 641–43.
- Стефановић, Димитрије, „Општи поглед на развој српског појања од почетка до петнаестог века“, *Стара српска музика*, (Београд: САНУ, 1975).
- Трифуновић, Ђорђе, „Уз откриће антологије манастира Лавре“, *Антологија из доба кнеза и деспота Стефана Лазаревића*, (Крушевац: Народни музеј, 2004).

Jelena Krulj (Bogićević)

SERBIAN SLAVIC STICHERA DEDICATED TO THE BIRTH OF THE MOTHER OF GOD IN
MANUSCRIPT E-108 FROM THE MONASTERY OF GREAT LAVRA. THE RELATIONSHIP
BETWEEN TEXT AND MUSIC

ABSTRACT: Manuscript E-108 from the anthology of the Lavra monastery, from the fourteenth century, is considered one of the most significant discoveries in Serbian musicology in the last decades of the past century. The melodies of this anthology belong to the hymnography of the medieval epoch of the Orthodox tradition and were written in the literary Serbian-Slavic and Greek language. Due to unusual deviations from the established patterns of the Octoechos system – which was used as a model for many hymns in honor of saints and holidays – the focus of the research is on the sticher *O divnoje čudo istočnik žizni* and *O divnoje čudo iže ot neplodve*, dedicated to the Nativity of the Blessed Virgin Mary. The aim of this paper is to understand the musical realization of the liturgical text and its influence on the musical characteristics of the melody in the manuscript E-108. The analysis of the two mentioned stichera will show the difference between the two melodies written for the same feast, as well as that the melodies do not have to be identical, even though the basic compositional and poetic principles dictate so.

KEY WORDS: Serbian Orthodox medieval hymnography, Byzantine tradition, Manuscript E-108 from the Lavra Monastery on Mount Athos, The Nativity of the Blessed Virgin Mary, the relationship between the melody and the liturgical text.

КАМЕРНА КАНТАТА У ИТАЛИЈИ У XVII: РИМСКА, ВЕНЕЦИЈАНСКА И БОЛОЊСКА
ШКОЛА²

АПСТРАКТ: Жанр кантате је, уз оперу и ораторијум, био најпопуларнији облик вокалне музике у XVII веку у Италији. Први пут је поменута у колекцији *Cantade et Arie a voce sola* Алесандра Грандија, објављеној 1620. године. У периоду барока, готово је сваки композитор компоновао кантате. Убрзо су почеле да се формирају школе кантате у Италији и три главне су биле римска, болоњска и венецијанска. Композитори који су им припадали су имали највећи утицај на еволуцију овог жанра. Тема овог семинарског рада јесте приказ главних карактеристика кантата ове три школе. Ауторка анализира кантату *Gelosio* Луиђија Росија и *Il Ciarlatano* Ђакома Карисимија римске школе, *Ferma deh, ferma omai* кантату Франческа Кавалија и арију *Insegnatemi a morire* Марка Антонија Честија венецијанске школе и *Figlie del ciel sereno* Ђованија Паола Колоне болоњске школе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: кантата; Луиђи Роси; Ђакомо Карисими; Франческо Кавали; Марк Антонио Чести; *Gelosia*; *Ferma deh, ferma omai*; *Insegnatemi a morire*; *Figlie del ciel sereno*.

Увод

Најпопуларнија форма вокалне музике XVII века, поред опере и ораторијума, била је кантата. Од самог настанка се разликовала од других монодијских форми по својој структури. У њој су се смењивали кратки одсеци, ариоза или арије, а касније и речитативи. Када су се ови одсеци форме раздвојили у ставове, камерна кантата је постала врло сродна жанру опере *serie*. Будући да су њене музичке компоненте биле оперске посебно су је неговали оперски композитори, али и музичари који нису компоновали опере, попут Ђакома Карисимија (Giacomo Carissimi, 1605–74).

Кантата је писана за камерно извођење; била је то *musica da/per camera*, једна од најчешћих музичких форми друштвене забаве у оквиру читаве музичке културе XVII и XVIII века. С обзиром да су карактеристике жанра захтевале изузетне техничке и музичке способности, кантате су у овом периоду изводили професионални певачи, виртуози. Углавном су то били кастрати и већина италијанских кантата барокног периода била је писана управо за њих.³ Тематика италијанских кантата је обично била пастирска или љубавна, али понекад и историјска и митолошка, а има неколико и духовних кантата. Текстови потичу углавном од анонимних аутора. У време када се кантата први пут појавила, за њу је постојало безброј имена као што су: *capricci*, *lugilezzi*, *scherzi*, *musiche*, *affeti*. Повремено су се појављивали термини *cantata* и *cantade*,

¹ Контакт адреса: miljana666@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 1 под менторством ванр. проф. др Ане Стефановић школске 2014/15. године.

³ Видети: Abraham Gerald, *The New Oxford History of Music* VI, (New York: Oxford University Press, 1986), 96.

обично за комаде у строфично варијационом облику.⁴ Термин *cantata* се први пут спомиње у наслову збирке световних комада Алесандра Грандија (Alessandro Grandi, 1590–1630) *Cantade et Arie a voce sola* објављене 1620. године.⁵ За смењивање броја различитих форми унутар кантате и свођење свеукупне форме кантате на уобичајену формулу: речитатив / арија *da capo* / речитатив / арија *da capo*, заслужан је Скарлати (Alessandro Scarlatti, 1660–1725).

Током периода барока, практично сваки композитор настоји да компоњује кантату. У оквиру италијанских градова формирале су се школе кантата међу којима се истичу: римска, венецијанска и болоњска школа. Највећи допринос у њеном развоју дала је римска школа која је била средиште кантате и чији су се утицаји ширили по целој Италији. Разлог томе може бити затварање римских позоришта при чему је драмска природа многих кантата учинила да буду добра замена за забрањену *dramma per musica*.⁶ Венецијанска школа је дала мањи допринос развоју овог жанра, док је Болоња наставила да негује кантате које су се развиле у Риму.

У овом раду разматрају се опште карактеристике италијанских кантата кроз анализе дела композитора три наведене школе. Они су дали највећи допринос развоју овог жанра.

Римска школа

Иако су многе од најранијих кантата штампане у Венецији, средиште кантата током XVII века био је Рим. Он је обезбедио идеалне услове за развој вокалне камерне музике, укључујући богату аристократију вољну и способну да подржи композиторе и извођаче.⁷ Већина водећих музичара који су компоновали кантате били су запослени у Риму, трајно или привремено, код најмање једне угледне римске породице. Најистакнутији представници римских кантата до средине XVII века били су: Франческо Балдучи (Francesco Balducci, 1579–1642), Доменико Бенињи (Domenico Benigni, 1596–1653), Франческо Мелозио (Francesco Melosio, 1609–70), Антонио Абати (Antonio Abati, 1600–67), Ђовани Лоти (Giovanni Lotti, године рођења и смрти непознате) и Ђовани Филипо Аполони (Giovanni Filippo Apolloni, 1620–88). Кантате у Риму су обично извођене у приватним палатама. За сваку прилику писана је нова композиција, па су те кантате ретко штампане. Ипак, римске кантате су биле познате у већем делу Италије и Европе. Облик је дефинитивно утврђен упоредо са стилем *bel canto* у високим музичким круговима Рима. Базиран је на пасторалној али драматичној причи, извођен у смени речитатива и ариоза. Првенствено, кантата је била уско повезана са опером како се и подразумева у термину „дијалог без сцене“ који је Дони (Giovanni Battista Doni, 1594–1647) користио за овај жанр.⁸ Строфична

⁴ Claude Palisca, *Barokna glazba* (prev. Stanislav Tuskar), (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005), 111.

⁵ Henri De Pruniers, The Italian Cantata of the XVII Century, *Music & Letters*, Vol.7, No.1, (Jan. 1926), 38-48

⁶ Abraham Gerald, *The New Oxford...*, .нав. дело, 99.

⁷ Nigel Fortune and Malcolm Boyd, *Cantata*, Grove online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04748>

⁸ Manfred Bukofzer, *Music in The Baroque Era*, (London: Dent, 1795), 120.

варијација је била главни чинилац у остваривању целовитости у кантатама два водећа композитора: Луиђија Росија (Luigi Rossi, 1598–1659) и Ђакома Карисимија.

Кантате Луиђија Росија представљају слободан композициони облик састављен од речитатива, ариоза и арија. Његова кантата *Gelosia* (Љубомора) из 1640. године писана је за соло глас и *basso continuo* и сачињена је од два дела који граде кантату. Први је *Allegro moderato*, други *Andante*. *Allegro moderato* чине ариозо и арија, док *Andante* формирају канцона и речитатив. Цела кантата се понавља, уз варирање у деоници гласа, али не и у *continuu*. У ариозу се јавља мелизам у лествичном кретању це дорског модуса. Овај мелизам има улогу дочаравања текста, односно, он одражава принцип *imitatio della parola*. Наиме, када се у тексту јављају речи: „Ти која мало по мало улазиш и вијугаш у мом срцу као змија“ јавља се и “вијугање“ у мелодији што се може видети у следећем примеру:

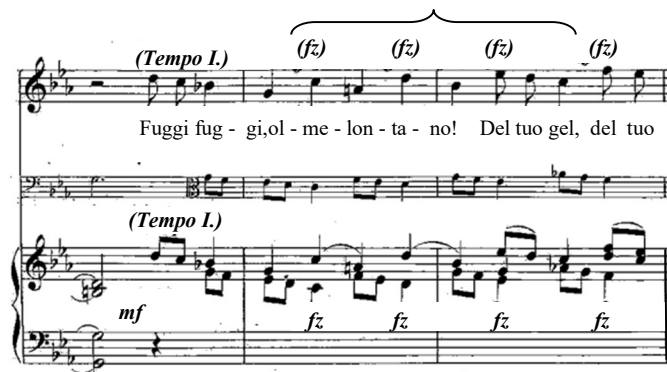
Пример 1: Мелизматични одељак из ариоза *Allegro moderato* дела кантате *Gelosia* Луиђи Росија, т. 3–7

The musical score for the aria 'Gelosia' by Luigi Rossi, measures 3-7, is presented in two systems. The first system shows measures 3-5, and the second system shows measures 6-7. The vocal line is in G minor (three flats) and 4/4 time. The lyrics are: "po - co Nel mio cor — ser — pen - - - do" and "va -". The continuo line is also in G minor and 4/4 time. The dynamics include *cresc.*, *ff*, *p*, and *rall.*. There are also markings like *(dim. e rall.)* and *tr*.

У овој кантати велики значај има арија која је троделна и с обзиром на то да кантата датира из прве половине XVII века она представља један од првих примера и заматак будућих *da capo* арија. Приликом анализе уочавамо да се В део не издваја новим текстом него представља понављање текста предходног дела А, исти је случај са делом А'. Дакле, ако узмемо и текст у обзир, арија се састоји од једне текстуалне целине која се понавља, али са другачијим музичким

материјалом из које се рађа троделна форма. Да је у питању тродел потврђује и тонално контрастни део В који је у ге-молу, доминантном молском тоналитету у односу на почетни це-мол. Као и у претходном ариозу, Роси користи принцип *imitatio della parola*, али овај пут уз секвентне скокове кварте који имају задатак да дочарају следећи текст: „Не улази тамо где гори ватра праве љубави, која се никад не гаси“. Ову имитацију можемо видети у следећем примеру:

Пример 2: Принцип имитације у делу В арије кантате *Gelosia* Луиђија Росија, т. 61–63



Након темпа *Allegro moderato* јавља се *Andante*, канциона, и играчки метар [три четвртине](#) којим се остварује контраст у односу на *moderato* и његов [4/4](#)-метар [четири четвртине](#). Цела кантата се понавља и подвргнута је варирању мелодије у гласу док *basso continuo* остаје непромењен. У Росијевој кантати се јавља често понављање текстуалних фраза као и одређених група речи, што је такође била једна од одлика стила *bel canto*. Тиме се остварује већи акценат на одређеним речима, чиме се добија на драматизацији. Структура кантате је следећа:

Пример 3: структура кантате *Gelosia* Луиђија Росија

Allegro moderato		
Gelosia, che a poco a poco Nel mio cor serpendo vai,	Ljubomoro, ti koja malo po malo Ulažiš i vijugaš u mom srcu kao zmija,	} <i>Arioso</i> tonaliteti: c-mol, dorski in c, c-mol takt: 4/4
Non entrar dov'arde il foco Vero amor non gela mai. Non entrar dov'arde il foco Vero amor, vero amor Non gela mai mai,mai,mai Vero amor, vero amor Non gelanmai mai,mai Non gela mai forte.	Ne ulazi tamo gde gori vatra, Prave ljubavi , koja se nikad ne gasi.	
		} <i>Aria ABA'</i> tonaliteti: c-mol, g-mol, c-mol takt: 4/4
Andante		
Da ma che brami? Che brami? Che bra Forse vuoi tu Ch'io piu non ami Ch'io piu non ami	Šta želiš od mene? Možda želiš da Više ne volim?	} <i>Canzona</i> tonaliteti: c-mol, g-mol takt: 3/4
Furia dell' alma mia! Furia dell' alma mia! Non mi tormentar più! Non più, non più Lasciami gelosia Lasciami gelosia Lasciami! Lascia mi! gelosia	Beži iz moje duše! Gotovo je sa mučenjem! Ostavi me ljubomoro!	} <i>Reccitativo</i> tonaliteti: g-mol, As-dur, c-mol, g mol, c-mol takt: 4/4

Након Росија, чије су кантате написане углавном пре 1650. године, водећи композитор вокалне музике у Риму био је Ђакомо Карисими. Приписује му се око 140 сачуваних кантата.⁹ Његова кантата *Il Ciarlatano* (*Шарлатан*) писана је за ансамбл и *basso continuo*. Наступи солисте у експресивним формама арије и речитатива, смењују са дутом и два терцета. Текстуални део кантате чине искази две личности (ривалитет): алегорије Љубави и алегорије Очаја.

⁹ Claude Palisca, *Barokna glazba...*, нав. дело.

Пример 4: текст и структура кантате *Il Ciarlatano* Такома Карисимија

Poiche lo sdegno intese
ch'Amor Nume d'inganni
varie sembianze hà prese
per far più fieri danni
anch'egli accorto
e destro di gareggiar
non stanco di gran folli
e Maestro s'è fatto
Salta in banco.

Arija

oblik: AB
takt: 4/4
tonaliteti: F-dur, C-dur,
g-mol, F-dur

Sdegno:

Et eccolo che cinto
Di gran cerchio d'Amanti
Con favellar distinto
Palesa i proprii vantì.

Ariozo

takt: 4/4
tonaliteti:
B-dur, F-dur

Signori, ò là Signori
Io son lo Sdegno,
io son quel che risano
ogni cottura di amorosi ardori
e fò prove maggior del Capuano.
Evvi alcun che ferito
sia da due luci
in crudeltà costanti
Hor faccia si avanti
E ve lò renderò
Tosto guarito.
Signori, il mio rimedio
Opra senza dar tedio
Ch'in breve à i petti altrui
L'alme rinnova
Mà col mutar dell'aria
Assai più giova

Rečitativ

takt: 4/4
tonaliteti: G-dur, D-dur,
G-dur, a-mol

Amantiche fate, venite, correte,
venite s'è ver che bramate sanar le ferite
le piaghe ch'havete.
Amanti, correte.
Lo sdegno vi dà rimedio perfetto
Che sana ogni affetto
Ch'in seno vi stà.
Ma se voi non volete
ogn'opra è vana
chi non dice dà ver non si risana.

Hor a3

oblik: A :II: B
takt: 3/4
tonaliteti: F-dur, C-dur,
g-mol, F-dur

Amore:

Scostatevi dal Cerchio anime oscure
Petti vili, insensati et otiosi
E accostatevi pure spirit pellegrini e generosi.
Non tardate ch'hò fretta di gir dà un Poverino
Che per gelosa furia freme piange
S'adira e prega e ingiuria
e delirando ogn'hor fà l'indovino.
Dò gl'antidoti miei con la ricetta
che si riduce à poco:
Chi vuol guarir non stia vicino al foco.
Il primo che s'appresa à farmi honore
Vedrà s'io son verace e liberale.
L'altr' hier sanai col mio rimedio un tale
Ch'have l'alma abbruggiata
E guasto il Core.
Signori, io mi protesto
Tempo verrà ch'havermi non potrete
E all'hor mi cercarete.
Provedetevi tutti presto
Che dà si fiera arsura
Non è sesso n'età che sia sicura.

Rečitativ

takt: 4/4
tonaliteti: F-dur, g-mol

O quanti sono Amanti,
e non lo credono
Si alla fè
quando rimedio al mal
ahi più non v'è.
E all'ora languendo,
pregando, piangendo,
in van soccorso chiedono.

Duet

oblik: A :II: B
takt: 3/4
tonaliteti: B-dur, C-dur,
F-dur, G-dur, F-dur

Sdegno:

Signori, Chi si fà verò devoto della Libertà
Pregolo in cortesia
con gentil metro
tirisi un passo indietro.
Avvertite ò Signori
Non lasciar vi ingannare
Dà un tal detto martello
Figlio di quella strega gelosia
Che si vanta tall' hora
Di sanare co' suoi falsi remedi
E questo, e quello
Mà con più rei dolori
Li riduce a languir peggio che pria.

Rečitativ

takt: 4/4
tonaliteti: G-dur

Amore:

Io vendo il vero, il buono
L'esquisito rimedio
E questi sono li privilegi e le patenti
In stesse che per molte
Dà ognun vedute prove
À mè dè già la Maestà
Del Sole, Madama serenissima la Luna
E il Tempo protomedico
Concesse legghier le può
Chi risaper le vuole
Che s'io qui le narassi
Ad una vi mancherebbe il di.
Mà dite pur se Giove
Sempre vi porga aita.
Arianna tradita chi fù altro che io, che la guari.
Amanti hora m'achetto,
eccovi il mio secreto
ve l'offro indono
e chi non vuol pigliare
non si puote forzare.
Mà quando poi tra smanie
E trà folie, spasmi, angoscie
Languori et agonie
Non troverà rimedio à i dolor suoi
Di sè stesso si doglia, e non d'altrui.

Arioso

takt: 4/4
tonaliteti: F-dur, g-mol, F-dur,
D-dur, G-dur, F-dur

Donna crudel non vedrai più nò languire
Penare, morire per tè
Perchè lo sdegno ci risanò
Credevi tù che l'amorosi guai
Non finissero mai.
Hor piglia sù, viva lo sdegno
E sua virtù.

Hor a3

oblik: A :II: B
takt: 3/4
tonaliteti: F-dur, C-dur,
F-dur, G-dur, F-dur

Из претходне шеме можемо да видимо да кантата почиње аријом која је писана у облику барокног дводела. Први део дводела почиње у основном Еф-дуру, док други почиње у доминантном Це-дуру. За речитативе, који су *secco*, карактеристично је да су засновани на понављању тонова које прати ритмичко варирање произашло из прозодије текста. Карисими у кантату убацује хорове (ансамбле од више солистичких гласова). Они чине новину у односу на остале анализиране кантате. Хорове граде две поновљене целине: полифони су и писани техником мадригала. Сваку целину чине два одсека који почињу имитацијом теме кроз гласове. Почетни и завршни тоналитет је Еф-дур тако да су делови тонално заокружени. Други одсек друге целине представља смењивање соло гласа, *dua i tutta*, и ова целина је тонално заокружена Еф-дуром. Након овог ансамбла следи речитатив у којем се смењују Еф-дур и ге-мол а након њега дует.

Дует граде две целине поновљене репетицијом, прву чине два дела, оба почињу имитацијом. Другу целину такође граде два одсека и оба се такође заснивају на имитацији. Почетни тоналитет дуета је Бе-дур из кога се модулира у Це-дур, Еф-дур, Ге-дур и Еф-дур којим се завршава. Дакле, он није тонално заокружен. Из дуета, опет се враћамо речитативу, намењеном солисти и *continui*, који је у Ге-дуру, и након њега ариозо у којем се смењују Еф-дур, ге-мол, Де-дур и Ге-дур.

Последњи део кантате намењен је хору, трогласном ансамблу са полифоним третманом гласова¹⁰. Као и претходни, и овај део је сачињен од две целине, а свака целина од два одсека који почињу имитацијом. Занимљиво је да први део овог ансамбла писан канонски што се може видети у следећем примеру:

Венеција

Венецијански композитори, од друге половине па до касног XVII века, дали су само мањи допринос развоју кантата. Занемаривање кантата може бити последица успеха венецијанске опере. „Арије из опера су биле копиране без оркестарских делова или речитатива и изводиле су се ван сезоне као камерне композиције“.¹¹ На пољу кантата издваја се стваралаштво Франческа Кавалија (Francesco Cavalli, 1602–76) и Марка Антонија Честија (Marc Antonio Cesti, 1623–69).

Кавали се школовао у Риму, колевци кантате, али се првенствено посветио опери. Први успех је постигао у Венецији са операма *Ornitea* и *Cesare amante* (1651). Његово ремек дело *Lo Dori* (1661) је извођено широм Италије.¹² Тема његових кантата, типична за већину кантата у барокном периоду, јесте патња због неузвраћене љубави. Ову тему има и његова кантата *Ferma deh, ferma omai* (*Стани де, стани сада*). Писана је за контра алт и *basso continuo*.

¹⁰ В. Il Ciarlatano Такома Карисимија, т. 312–24, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP170907-WIMA.c984-II_Ciarlatano.pdf.

¹¹ Nigel Fortune and Malcolm Boyd, *Cantata ...*, нав. дело.

¹² Manfred Bukofzer, *Music in The Baroque...*, нав. дело, 131.

Кантата је сачињена од следећих делова: речитатив-арија-речитатив-арија. У речитативу Кавали користи веома мали опсег мелодије, који не прелази квинту. На тоналном плану представља смењивање молских тоналитета (де-мол, а-мол, е-мол, завршава почетним тоналитетом). Однос мелодије и текста је силабичан. Облик прве арије је АА'ВВ'. Текст је писан у *senarii*.¹³ У следећем примеру је дата кратка фраза која се најпре излаже у деоници *continua*, а затим и у гласу¹⁴.

Друга арија је такође у облику АА'ВВ'. За ове арије је карактеристично понављање делова текста, које се често јављало у кантатама из тог периода, чему се добијало на дужини арије. Друга арија је изведена из тематског материјала прве арије. Структуру дела, тонални план и метричку концепцију појединих делова кантате видећемо у следећој шеми:

Кавали је играчким метром три четвртине у аријама правио контрасте у односу на речитативе где доминира парна метричка подела, такт четири четвртине. Користио је претежно молске тоналитете.

Чести је писао кантате у стилу који је подсећао на *bel canto*. Због недостатка нотних примера његових кантата, анализираћемо једну његову арију. У питању је арија *Insegnatemi a morire* (Научи ме да умрем), која је писана за глас и *basso continuo*, у форми је лирског монолога. Тема је такође патња и неузвраћена љубав.

Пример 8: Текст и структура арија *Insegnatemi a morire* Марка Антонија Честија

Insegnatemi a morire crudelissime stelle, Voi per maggior martire mi riserbaste in vita Ed io che gioco son di cruda sorte,	} A Tonalitet: c-mol Takt: 4/4
Esule mi ritrovo dal regno della vita e della morte. O sfere severe almen per non vedermi sì costante soffrire	} B Tonalitet: c-mol Takt: 3/2
Insegnatemi a morire, insegnate mi a morire, a morire.	} A' Tonaliteti: g-mol, c-mol Takt: 4/4

¹³ Стихови од шест слогова, углавном се користи за лирске строфе.

¹⁴ В. Прва фраза арије из кантате *Ferma deh, ferma omai* Франческа Кавалија, изложена у *continuo* деоници, а затим и у гласу, т. 2–12, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/29/IMSLP39575-PMLP86852-Cavalli_-_Cantata_%C3%A0_voce_sola.pdf.

Пример 9: Превод арије *Insegnatemi a morire* Марка Антонија Честија на српски језик¹⁵

Окрутне звезде, научите ме да умрем
За вас које сте ми највише мука задале у животу
И ја који сам се играо са окрутном судбином
Ја се налазим у изгнанству из краљевства живота и смрти.
О звезде окрутне, бар да ме не гледате како непрестано патим, научите ме да умрем.

Ова арија гради облик АВА’¹⁶. Контрасни део В наступа променом метра из четири четвртине у три половине. Осим контраста у метру има контраст и у тексту, први део (А) као и његово варирано понављање (А’) представљају исповест, док В део представља краткотрајну драматизацију, коју чини директно обраћање звездама и молба за ослобођење од патње и бола. Уобичајна каденца која се јавља је VII_D-D-t.

Болоњска школа

Врсте канатата развијених у Риму неговале су се у готово сваком другом музичком центру у Италији. Један од најистакнутијих оваквих центара у XVII веку био је универзитетски град у Болоњи. Већина болоњских композитора су се сматрали огранком римске школе. За разлику од римских, кантате у Болоњи су често биле штампане. Композитори из Болоње који се истичу на пољу кантата су: Ђакомо Антонио Перти (Giacomo Antonio Pertì, 1661–1756) и Ђовани Паоло Колона (Giovanni Paolo Colonna, 1637–95).

Колона је био капел-мајстор и оргуљаш базилике у Болоњи, служио је на многим италијанским дворовима. Једна од његових кантата је *Figlie del ciel sereno* (*Ћерке мирног неба*) која има духовну тематику. Компонована је за глас и *basso continuo*. Шема кантате је следећа:

Табела 1: приказ шеме кантате *Figlie del ciel sereno* Ђовани Паоло Колоне

	Речитатив	Арија	Речитатив	Арија	Ариозо
Облик		ABACBC		AB	

¹⁵ Превод на српски језик начинила је ауторка овог рада.

¹⁶ В. арију *Insegnatemi a morire*, т. 1–34, у партитури доступној на линку: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/84/IMSLP106936-PMLP217847-SIBLEY1802.1257.cesti.pdf>.

Такт	4/4	4/4	4/4, 3/2	4/4	4/4
Тоналитети	Бе-дур, Еф-дур, Це-дур, Еф дур, ге-мол, де-мол, Еф дур, Бе-дур	(А) Бе-дур; Еф-дур, Бе-дур (В) ге-мол, де-мол, ге-мол; (А) Бе-дур Еф-дур, Бе-дур; (С) Бе-дур; (В) ге-мол, Еф-дур, де-мол, ге-мол; (В) Бе-дур	Бе-дур, Це-дур, е-мол, Це-дур	(А) ге-мол, Це-дур, де-мол; (В) ге-мол	Бе-дур, Еф-дур, ге-мол, Бе-дур

Оно што ову кантату чини занимљивом и другачијом од осталих, осим тога што је духовна, је облик арије: АВАСВС. Ова арија као да је сачињена од два тродела који су обједињени: метрички (тактом четири четвртине), тонално (Бе-дуром) и понављањем дела В. Текст арије у поновљеним деловима остаје непромењен, осим текста у другом В делу који се мења, док А и С део остају са потпуно истом мелодијом и текстом у оба понављања. Тоналитети у кантати се често смењују, а потврда тоналитета се добија на крајевима, у каденци, где Колона користи каденцирајући квартсектакорд.

Претходним анализама кантата прешли смо пут њеног развоја, у XVII веку, од кратких форми, заснованих на смени арија и речитатива, до развијених целина са хоровима и дуетима. Такође кроз наведене примере можемо пратити развој арије: од дводела, наговештаја *da capo* форме, све до сложених форми као у предходно анализираној арији из кантате *Figlie del ciel sereno* где је њен облик: АВАСВС. Композитори ових кантата не само да су дали свој допринос развоју и популарности овог жанра него су и поставили модел њиховим савременицима који су како у Италији, тако и ван ње писали кантате под њиховим утицајима.

Литература:

- Bukofzer, Manfred, *Music in The Baroque Era*, (London: Dent, 1795).
- Carissimi, Giacomo, *Il Ciarlatano*, IMSLP/Petrucchi Music Library, http://imslp.org/wiki/Il_Ciarlatano_%28Carissimi,_Giacomo%29
- Cavalli, Francesco, *Cantatas for solo voice*, IMSLP/Petrucchi Music Library, http://imslp.org/wiki/Cantatas_for_solo_voice_%28Cavalli,_Francesco%29
- Cesti, Marc Antonio, *Insegnate mi a morire*, IMSLP/Petrucchi Music Library, http://imslp.org/wiki/Insegnatemi_a_morire_%28Cesti,_Antonio%29
- Colonna, Giovanni Paolo, IMSLP/Petrucchi Music Library, http://imslp.org/wiki/Figlie_del_ciel_sereno_%28Colonna,_Giovanni_Paolo%29
- De Pruniers, Henri, The Italian Cantata of the XVII Century, *Music & Letters*, Vol.7, No.1, (Jan. 1926), 38–48.
- Fortune, Nigel and Malcolm Boyd, *Cantata*, Grove online.
- Gerald, Abraham, *The New Oxford History of Music* VI, (New York: Oxford University Press, 1986), 96–99.
- Palisca, Claude, *Barokna glazba* (prev. Stanislav Tuskar), (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005).
- Rossi, Luigi, *Gelosia*, IMSLP/Petrucchi Music Library, http://imslp.org/wiki/Gelosia_%28Rossi,_Luigi%29

Miljana Mihajlović

CHAMBER CANTATA IN SEVENTEENTH CENTURY ITALY: ROMAN, VENETIAN AND
BOLOGNA SCHOOL

ABSTRACT: The cantata genre was, along with opera and oratorio, the most popular form of vocal music in the seventeenth century in Italy. It was first mentioned in Alessandro Grandi's collection *Cantate et Arie a voce sola*, published in 1620. In the barocco period, almost every composer was composing cantatas. Eventually schools of cantatas started to form in Italy and the three main ones were the Roman, Bologna and Venetian school. The composers that belonged to them had the most influence on the evolution of this genre. The theme of this seminar is to show the main characteristics of the cantatas of these three schools. The author analyses the *Gelosio* cantata by Luigi Rossi and *Il Ciarlatano* by Giacomo Carissimi from the Roman school, *Ferma deh, ferma omai* cantata by Francesco Cavalli and the aria *Insegnatemi a morire* by Marc Antonio Cesti from the Venetian school and the *Figlie del ciel sereno* by Giovanni Paolo Colonna from the Bologna school.

KEY WORDS: cantata, aria, arioso, aria *da capo*, recitative, form, Roman, Bologna, Venetian, *basso continuo*

СИМФОНИЈЕ КАРЛА ДИТЕРСА ФОН ДИТЕРСДОРФА ПРЕМА ОВИДИЈЕВИМ
МЕТАМОРФОЗАМА²

АПСТРАКТ: Карл Дитерс фон Дитерсдорф је живео и стварао у XVIII веку, времену које обликују вишеслојна струјања у филозофији, књижевности и уметности. Од детињства подстакнут да говори француским језиком, он не одустаје од језика француских просветитеља, који је и *lingua franca* XVIII века. Након читања Овидијевих *Метаморфоза*, композитор бива одушевљен њима и решен да створи циклус симфонија, базиран на овом епу. Од 12 написаних симфонија у оркестарском аранжману, данас је доступно тек 6 симфонија. Циљ овог рада је да се посматрањем кроз призму друштвених и културних прилика у XVIII веку представи наведени циклус Дитерсдорфових симфонија. Од бројних појмова (барок, рококо, рани класицизам, класицизам, галантни стил, *Sturm und Drang*, осећајни стил, просветитељство...), који су показатељи стилске хетерогености доба у ком је Дитерсдорф стварао, полазна тачка за овај рад били су просветитељство и менует, манифест галантног стила, који је са овим циклусом симфонија добио нову димензију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: епоха просветитељства, драматургија симфонијског циклуса, Овидијеве *Метаморфозе*, менует, галантни стил.

Увод

Карл Дитерс фон Дитерсдорф (Karl Ditters von Dittersdorf, 1739–1799)³ је живео и стварао у XVIII веку, времену које обликују вишеслојна струјања у филозофији, књижевности и уметности.⁴ Рођен је у Бечу као син успешног дворског кројача и позоришног костимографа, који је веома водио рачуна о образовању своје деце.⁵ Тако је Дитерсдорф имао привилегију да буде ученик

¹ Контакт адреса: marijanotekaszmt@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Семинари из историје музике 2 – општа историја музике, под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2014/15. године.

³ Карл Дитерс фон Дитерсдорф био је аустријски виолиниста и композитор. Рођен је као Карл Дитерс, а племићку титулу стекао је након што га је царица Марија Терезија одликовала 1772. године. Прве часове виолине имао је као седмогодишњак, у својим раним двадесетим стекао је репутацију композитора инструменталне музике и примио прве поруцбине за симфоније и концерте. Као познати виолински виртуоз и композитор држао је концерте на којима је свирао сопствене виолинске концерте, а био је и у служби различитих племића. Стварао је упоредо скоро све време са развојем класичног стила, опробао се у свим жанровима овог стила, а његова дела значајно су допринела развоју симфоније, најпопуларнијег жанра његовог доба. Поред симфонија према Овидијевим *Метаморфозама*, компоновао је још око 30 симфонија, 43 концерта (од чега 18 виолинских, но, данас се чешће могу чути његови концерти за контрабас), бројна вокална дела, од којих су најпознатије опере и мисе. Музика коју је писао за камерне саставе разнолика је у погледу жанрова, форми и инструментације и укључује композиције 2–5 ставова, а његове немачке опере, од којих је најпознатија комична опера *Доктор и апотекар* (1786), значајне су за развој немачког зингшпила. Margaret Grave and Jay Lane, "Dittersdorf, Carl Ditters von", у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861>

⁴ Peter Rummenhöller, *Glazbena pretklasika: kulturni i glazbenopovijesni opis glazbe u 18. stoljeću između baroka i klasike*, прев. Sead Muhamedagić (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2004), 11.

⁵ Паул Дитерсдорф (Paul Dittersdorf) је имао петоро деце. Течно је говорио француски и свом сину Карлу пружио прве часове француског језика. Karl Ditters von Dittersdorf, *The Autobiography of Karl von Dittersdorf dictated to his Son*, прев. A. D. Coleridge (London: Richard Bentley and Son, 1896).

језуитске школе, а након што је испољио наклоност ка музици, добио је и прве поуке из виолине. У свирању је брзо напредовао, па је као дванаестогодишњак постао члан камерног оркестра при дворској капели принца Јозефа Фридриха фон Хилдбургхаузена (Joseph Friedrich von Hildburghausen). Принчева капела важила је у то доба за једну од најбољих у Бечу, а дечаку овде учитељи виолине и Фуксовог (Johann Joseph Fux) контрапункта и композиције постају виолиниста Франческо Трани (Francesco Trani) и Ђузепе Боно (Giuseppe Bonno). Значајна за овај рад јесте чињеница да се и сам принц фон Хилдбургхаузен, заступајући идеје просветитељства, ревносно односио према образовању младог Карла: главно што је захтевао од њега било је да буде посвећен музици и страним језицима; рекао је да ће лично проверавати како напредује учење латинског језика, али као најважнији задатак поставио је довођење до перфекције штићениковог знања француског језика и савладавање италијанског језика – језика музике.⁶ Поред тога, дечак је имао и учитеље мачевања, јахања и плеса.⁷

Широко образован, Дитерсдорф не само да се у стварању духовне музике сретао са латинским језиком, већ је „за своју душу“ читао класичну књижевност, написану на овом језику. Са истом лакоћом којом ствара музику, он пише и изражава своје мисли – његова аутобиографија једна је од најбољих аутобиографија композитора XVIII века, а Данијел Херц (Daniel Heartz) сматра да ниједан композитор бечке школе „не уме са речима“ као што то уме Дитерсдорф.⁸ Од детињства подстакнут да говори француским језиком, он не одустаје од језика француских просветитеља, који је и *lingua franca* XVIII века.⁹ Након читања Овидијевих *Метаморфоза*,¹⁰ композитор бива одушевљен њима и решен да створи циклус симфонија, базиран на овом епу.

⁶ Karl Ditters von Dittersdorf, *The Autobiography...*, нав. дело, 9.

⁷ Исто, 14.

⁸ Нав. према: John A. Rice, “New Light on Dittersdorf's Ovid Symphonies”, *Studi Musicali*, 29/2 (2000), 455.

⁹ John A. Rice, “New Light...”, нав. дело, 455.

¹⁰ Публије Овидије Назон (Publius Ovidius Naso, 43. г.п.н.е.–17. г.н.е.) је песник златног доба класичне епохе римске књижевности. Хваљен као савршен версификатор, са добром реторичком спремом, био је за живота најчитанији писац у Риму и целом Римском царству. У формалном погледу он је прави виртуоз и одличан представник лаке и неисцрпне романске речитости. Најизразитије особине његовог стила: јасна мисао, израз богат бојама, брз и гладак стих, осећај за психологизацију ликова и способност да дочара сталне промене атмосфере, у највећој мери садржи његово највеће и најпознатије дело *Метаморфозе*. Овај еп, подељен у 15 књига, укупно 11995 хексаметара, опева верске и националне светковине Рима и приче које су у вези са њима. Сакупивши око 250 митолошких прича, од прелаза хаоса у космос до преображаја Јулија Цезара у звезду, Овидије је заправо остварио песничку новелистичку збирку, нижући митове тематски по циклусима или као заокружене приче, притом успевајући да, и у композицији целине и у обради детаља, створи савршено песничко дело, прожето једном идејом – преображајем људи и богова у биљке, животиње или нешто друго. Чувене су прича о Аполону и преображају Дафне у ловорику, мит о Фетону, о Нарцису, о љубави Пирама и Тизбе, о Јасону и Медеји, о Дедалу и Икару, прича о Орфеју и Еуридики. Овидије их је преузео из грчке и римске митологије, изаткао богатством своје маште и осигурао себи место највећег приповедача у римској књижевности. Епску опширност освежавају разне епизоде, описане богатим и окретним стилем искусног ретора, а зналачки изабране и на различите начине испреплетене грациозне, патетичне или драматичне ситуације карактерише свежина стваралачког израза и неутажива радост приповедања. Овидије је извршио велики утицај на европску књижевност, ликовну и музичку уметност, а *Метаморфозе* су постале за уметнике неисцрпно врело инспирације. Milan Budimir, *Litterae Latinae* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Srbije, 1972), 11–12; Vladimir Vratović, „Rimska književnost“, у: *Povijest svetske književnosti* 2, Vladimir Vratović (ур.) (Zagreb: Mladost, 1977), 198, 261–64.

Одговор на питање зашто одлучује да књижевно дело овакве комплексности музикализује кроз инструментални жанр, а не неки вокални музички жанр где се подразумева изношење текста, предлаже Џон А. Рајс (John A. Rice): „Дитерсдорф је био склон великим пројектима у којима би имао довољно простора за систематично развијање почетне замисли, а његово интересовање за програмску музику [*sic*]¹¹ имало је трајни карактер“.¹² Године 1781. у писму познатом бечком издавачу Карлу Артарији (Carlo Artaria), он излаже своју првобитну замисао да компонује 15 четвороставачних симфонија, по једну за сваку од 15 књига *Метаморфоза*. Артарији предлаже издавање 3 свеске са по 5 симфонија, у луксузном издању које би садржало и ликовне представе сваког става. У време када је ово писмо написано, првих 5 симфонија биле су вероватно већ сасвим спремне за издавање, а Дитерсдорфову замисао да садржај сваког става поред цитата из епа (видети табелу 2) буде и ликовно дочаран, види као спону¹³ између музике и књижевне и ликовне уметности.¹⁴ Чини се да Артарија није био сигуран у овај пословни подухват: годину дана касније композитор му опет пише, уверавајући га да је до тог тренутка изведено 8 симфонија, а да је текстуални додатак, који појашњава симфоније и који засигурно обезбеђује популарност дела код публике, написао виђени стручњак.¹⁵ Писма настала 1783. године сугеришу да је Дитерсдорф одустао од штампања симфонија у Бечу, као и од ликовних представа пред сваким ставом.¹⁶ Охрабрен успехом који прве симфоније доживљавају међу његовим пријатељима, он наставља са компоновањем и све до 1786. године нада се да ће створити циклус од 15 симфонија, подељен у 3 свеске са по 5 симфонија. Да је одустао од ове идеје, макар привремено, говори податак да су симфоније своје представљање у Бечу имале 1786. године када су у групама од по 6 симфонија изведене на два веома успешна концерта.¹⁷

Од 12 компонованих симфонија у оркестарском аранжману данас је доступно тек 6 остварења овог жанра.¹⁸ То су:

- прва *Четири доба света* (*Les Quatre Ages du monde/Die vier Weltalter*)
- друга *Фаетонов пад* (*La Chute de Phaéton/Der Sturz Phaetons*)

¹¹ Програмска музика као концепт и обележје једне епохе биће утврђена тек деценијама након Дитерсдорфа, у времену романтизма.

¹² John A. Rice, “New Light...”, нав. дело, 455.

¹³ Исто, 456.

¹⁴ Чини се да овим предлогом Дитерсдорф показује да је свестан немогућности да *искључиво* музиком интерпретира дело овакве комплексности. Исто, 460.

¹⁵ Исто, 458.

¹⁶ Исто, 459.

¹⁷ Исто, 460.

¹⁸ У аранжману за клавир у четири руке данас доступне симфоније су: седма *Јасон узима златно руно* (*Jason, qui enlève la toison d'or*), девета *Херкул као бог* (*Hercule changé en dieu*) и дванаеста *Надметање Ајакса и Одисеја за Ахилово оружје* (*Ajax et Ulysse qui se disputent les armes d'Achille*). Сматра се да су изгубљене осма *Опсада Мегара* (*La siège de Mégare*), десета *Орфеј и Еуридика* (*Orphée et Eurydice*) и једанаеста *Муда суди Пану и Аполону* (*Midas élu pour juge entre Pan et Apollon*). Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 253–56.

- трећа *Преображај Актеона у јелена* (*Actéon changé en cerf/Die Verwandlung Actaeons in einen Hirsch*)
- четврта *Персеј спашава Андромеду* (*Andromède sauvée par Persée/Die Rettung der Andromeda durch Perseus*)
- пета *Окамењивање Финеја и његовог пријатеља* (*Phinée avec ses amis changes en rochers/Die Versteinerung des Phineus und seiner Freunde*) и
- шеста *Преображај ликијских сељана у жабе* (*Les Paysans changés en grenouilles/Die Verwandlung der lykischen Bauern in Frösche*).

Циљ овог рада је да се посматрањем кроз призму друштвених и културних прилика¹⁹ у XVIII веку представи циклус симфонија према Овидијевим *Метаморфозама* Карла Дитерса фон Дитерсдорфа. Није занемарљиво ни компаративно сагледавање ових симфонија у односу на дела композиторових савременика. Од бројних појмова (барок, рококо, рани класицизам, класицизам, галантни стил, *Sturm und Drang*, осећајни стил, просветитељство...) који су показатељи стилске хетерогености доба у ком је Дитерсдорф стварао,²⁰ полазна тачка за овај рад били су просветитељство и менует, манифест галантног стила, који је са овим циклусом симфонија добио нову димензију.

Дитерсдорфови просветитељски дискурси

Европа у XVIII веку обележена је апсолутизмом и просветитељством. Апсолутизам као врло раширен облик владавине у европским земљама доживео је врхунац управо крајем XVII и почетком XVIII века, а прототип овог начина владања јесте владавина Луја XIV (Louis XIV) у Француској. То је време проширених компетенција државе на плану не само материјалних добара, већ и у домену религије и уметности. *Државни укус* захвата све врсте уметности: склоности Луја XIV ка монументалности и сјају долазе до изражаја у архитектури и музици. Личност овог владара умногоме је одредила понашање на другим европским дворевима – он не само да је утицао на своје савременике у начину владања, већ је диктирао трендове и у уметности, понашању и облачењу.²¹ Касније ће на неким дворевима просветитељство преобликовати апсолутизам у просвећени апсолутизам, с којим ће се Дитерсдорф професионално срести најпре као поданик Марије Терезије (Maria Theresa Walburga Amalia Christina), а затим Јозефа II (Josef Benedikt Anton Michael Adame).

¹⁹ Robert L. Marshall, "The Eighteenth Century as a Music-Historical Epoch: A Different Argument for the Proposition", *College Music Symposium*, XXVII/200 (1987), <http://www.jstor.org/stable/40373852>.

²⁰ Jens Peter Larsen, "Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 9, Fasc. 1/2 (1967), 120, <http://www.jstor.org/stable/901585>.

²¹ Aleksandar Vasić, „Музички рококо: стилско-историјски аспекти“, *Zvuk*, 2 (1985), 61.

Покрет просветитељство²² у својој основи садржи рационалистички поглед на свет. Рационалисти верују да једино знање може оплемени и ослободити људски дух и да се стварност само мишљењем, односно умом, интелектом и разумом може спознати. Живети у незнању, не мислити, не спознати стварност интелектом значи живети у мраку који може бити побеђен ширењем светла, односно знања²³ и културе. Прихватањем ових идеја, такозвани трећи сталез (трећи у односу на двор и цркву), односно више грађанство, стећи ће све важније позиције:²⁴ оснивање јавних концертних установа у различитим европским градовима даће могућност грађанству да као публика вреднује музичко дело (чиме ће оно показати своју зрелост),²⁵ све обимнија издавачка делатност и штампање музикалија и у часописима²⁶ који нису стручни, чине да музичко стваралаштво буде лако доступно и музичким аматерима из грађанских слојева, којима се све више поклања пажња у виду музичких дела намењених кућном музицирању, песама са једноставном пратњом и бројних аранжмана опера, ораторијума и других дела. Кључно за афирмисање просветитељских идеала било је дело француских енциклопедиста – *Енциклопедија (Encyclopédie)*. Група аутора, на челу са Дидроом (Denis Diderot) као уредником, учинила је да, кроз 20 томова, издатих у периоду од 1751. до 1752, овај *круг знања*²⁷ из области науке и уметности шири светло као сунце.²⁸ Као моћан симбол просветитељства сунце је осликано и у симфонији *Јутро (Le Matin)* Јозефа Хајдна (Joseph Haydn, 1732–1809).²⁹ Најзначајније и најочигледније приказивање сунца Дитерсдорф остварује у симфонији *Фаетонов пад*.

²² Како пише Мишко Шуваковић „prosvetiteljstvo se predočava kao društvena, kulturalna, filozofska, politička i, svakako, umetnička mnogostrukost pojava u kojima dolazi do anticipacije ili realizacije prekida sa religioznim determinizmom feudalnog hrišćanstva i uspostavljanjem buržoaskog kapitalističkog sveta. Time se formira moderna kao nova integrativna i univerzalna megakultura.“ Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа* (Београд: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, 2010), 145.

²³ Daniel Heartz, *Music in European capitals: the galant style: 1720-1780* (New York: W. W. Norton & Company, 2003), 4.

²⁴ Aleksandar Vasić, „Музички рококо...“, нав. дело, 61.

²⁵ „Просветитељство је излаз човека из његове самоскривљене незрелости. Незрелост је немоћ да се служимо својим разумом без неког другог.“ Имануел Кант. Нав. према: Aleksandar Vasić, „Музички рококо...“, нав. дело, 61.

²⁶ Соња Маринковић, *Историја музике за II и III разред средње музичке школе* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003), 111.

²⁷ John A. Rice, „Expression of Enlightenment Values in Viennese Instrumental Music of the 1780s“, Paper given at the conference, „New Perspectives on the Austrian Enlightenment“ (Edmonton, Canada: Wirth Institute for Austrian and Central European Studies, University of Alberta, 23–24 September 2011), 1, приступљено 11/03/2015. www.academia.edu.

²⁸ Занимљив је и поступак музичких издавача који на насловној страни музикалија дају ликовну представу музичког ансамбла, који музицира окупан светлошћу, *просветљен*. Једно од првих издања *Клавирског трија* бр. 10 Јозефа Хајдна, које је припремио такође Карло Артарија, на својој насловној страни, поред наслова на француском језику – језику просветитељства – имало је овакав цртеж: пијанисткиња, виолиниста и виолончелиста у савршеној визуалној хармонији, додатно потцртаној у виду и мушких и женских музичара, и клавира и гудачких инструмената, представљени су као симболи једнакости или равноправности, елементи који заједно – складно доносе и музичку *хармонију*. Према светлини цртежа и изразитим сенкама, а с обзиром на то да на цртежу нису приказане свеће или други извори вештачке светлости, једини закључак је да *просветљење* долази од споља – од сунца. Исто, 4.

²⁹ Исто, 2.

Друга по реду, она обрађује мит о Фаетону: након што је Епаф пребацио Фаетону да није божанског порекла, по савету мајке Климене, Фаетон долази у палату свога оца Фебуса, бога сунца; као потврду очинства, Фаетон од Фебуса тражи дозволу да један дан управља сунчевим³⁰ кочијама, а због претходно дате заклетве, отац му испуни жељу; међутим, Фаетон није у стању да обузда коње упрегнуте у сунчеве кочије, који се превише приближише земљи, те тако све на њој изгоре; да спаси свет, Јупитер стрелом погуби Фаетона и он се стровали у реку Еридан; тугујући за Фаетоном, његове сестре Хелијаде се претворише у оморике, а рођак Кикнос у лабуда; Фаетинов отац Фебус, скрхан болом, најзад, на наговор Јупитера, опет вози небом сунчеву кочију.³¹ Пред првим ставом ове симфоније, као цитат стоји први стих из друге књиге Овидијевих *Метаморфоза*: „Regia Solis erat sublimibus alta columnis“ („Сунчеви стајаху двори на високим ступњима...“).³² Означен као *Adagio non molto – Allegro*, овај став је сонатни облик са лаганим уводом. Излазак сунца, који увод треба да дочара, Дитерсдорф представља слично као и Хајдн 1761. године у поменутој симфонији.³³

– обојица композитора као важан чинилац експресивности за основни тоналитет интродукције и комплетних симфонија бирају Де-дур, који плени бриљантношћу,³⁴ који је често тоналитет симфонија³⁵ из овог периода и, према неписаном правилу, најчешће повезан са саставима већих пропорција;³⁶

– постепено укључивање инструменталних група представља евокацију на сунце које се полако помаља и симболише почетак дана;³⁷

– сем употребе лаганог темпа (код Хајдна је то *Adagio*), мелодија оба увода креће се у дугим нотним вредностима, са динамичким нијансирањима у крешенду у дугим недељивим фразама од *piana*, односно *pianissima* до *fortissima*, која недвосмислено дочаравају излазак сунца;³⁸

³⁰ У литератури се може наћи и *ватрене* кочије.

³¹ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, prevod I komentari Tomo Maretić (Beograd: Dereta, 1991), 26.

³² „Sunčevi stajahu dvori na visokim stupnjima (...)“, Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze...*, нав. дело, 27.

³³ В. Јозеф Хајдн, Симфонија бр. 6 *Le Matin*, I став, *Adagio – Allegro*, т. 1–6, у партитури која је доступна на линку:

[IMSLP748469-PMLP71273-Haydn_Symphony_No.6_in_D_major_Hob.I_6_-_Conductor_Score.pdf](https://imslp.org/IMSLP748469-PMLP71273-Haydn_Symphony_No.6_in_D_major_Hob.I_6_-_Conductor_Score.pdf)

³⁴ F. E. Kirby, “Expression in Dittersdorf’s program Symphonies on Ovid’s *Metamorphoses*”, *Revista de Musicologia*, 16/6 (1993), 3415, <http://www.jstor.org/stable/20796943>, приступљено: 20/02/2015 у: 10:27.

³⁵ Исто, 3413.

³⁶ Оркестар за који је написана симфонија *Фетинов пад*, у Дитерсдорфово доба сматран је оркестром већих пропорција: флаута, парови обоа, фагота, хорни и труба и гудачи а 5. Исто, 3413.

³⁷ Оливера Ђуричић, „Доба дана – музичко приказивање и конвенције XVIII века“, у: Ивана Перковић (ур.), *Музиколошка мрежа/мрежа у музикологији* (Београд: Факултет музичке уметности, 2014), 75, <http://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/elektronska%20izdanja%20studentski%20radovi.html>, приступљено: 27/02/2015 у: 04:37.

³⁸ Ни Дитерсдорф ни Јохан Тимотеус Хермес (Johann Timotheus Hermes), први рецензент симфонија и аутор текстуалног додатка за представљање у Бечу, нису сматрали да је неопходно нарочито објашњавати ову интродукцију, јер су сматрали да поменути крешендо сам по себи сугерише рађање сунца. John A. Rice, “New Light on...”, нав. дело, 462.

– у обе симфоније постојање увода, који се уобичајено не репризира, симболизује сунце, које само једном дневно излази, чиме се, према Рајсу, наглашава Дитерсдорфова тежња ка програмности.³⁹

Код Дитерсдорфа гудачи *a 5* у уводу доносе и ритмички крешендо: разлажући акорде тоничне и доминантне функције, прва виолина од малих синкопа у ниском регистру, које појачавају ишчекивање првих сунчевих зрака, преко група шеснаестина у високом регистру, долази до синкопа и трилера у ситним нотним вредностима који алудирају на треперење већ видљивог сунца.⁴⁰ Још интензивније евоцирање изласка сунца и потцртавање пасторалног карактера остварили су флаута, парови обоа, фагота, хорни, док улогу да донесе блиставост и прозрачност зрака, композитор додељује двама кларинима, то јест трубама, који уједно свечано најављују грандиозну небеску палату Фебуса, бога сунца. За разлику од увода снажне сугестивности, према мишљењу Рајса, сонатни алегро овог става могао је бити употребљен и као први став симфоније каква би се неколико деценија каснија називала апсолутном⁴¹ (тј. оне симфоније која својим насловом не реферира на какав програмски садржај); овај став дочарава монументалност божанске палате и богове који у њој живе,⁴² али не достиже наративни значај увода који му претходи.

У складу са идејама просветитељства и уметношћу која треба да буде дидактичког карактера и морална лекција, чини се да је композитор намеравао да пружи моралну поуку кроз симфоније, нарочито *Четири доба света*, *Фаетонов пад* и *Преображај Актеона у јелена*.⁴³ Ову претпоставку поткрепљују Дитерсдорфова размишљања⁴⁴ да напише симфонију која би изнела мит о Ифигенији, јунакињи опера *Ифигенија на Аулиди* (*Iphigénie en Aulide*) и *Ифигенија на Тауриди* (*Iphigénie en Tauride*)⁴⁵ његовог савременика и пријатеља Кристофа Вилибалда Глука

³⁹ Исто.

⁴⁰ В. Карл Дитерс фон Дитерсдорф, Симфонија *Фаетонов пад*, I став, *Adagio non molto – Allegro*, т. 1–14, у партитури која је доступна на линку:

[IMSLP174080-PMLP175909-Dittersdorf - Ovid Sym No.2 Sibley.1802.18382.pdf](https://imslp174080-pmlp175909-Dittersdorf_-_Ovid_Sym_No.2_Sibley.1802.18382.pdf)

⁴¹ John A. Rice, “New Light on...”, нав. дело, 462.

⁴² „Sunčevi stajahu dvori na visokim stupima, sjajni Blistavim zlatom i k tome pirópom, što gori ko vatra, Visoki zabat je sav bjelokošću obložen sjajnom, Dvokrilna blistahu vrata u sjaju srebra, a djelo Bješe od mäterijê još bolje, jer na njima bog je Mulciber izrezo more, što zemlju okružuje odsvud, Izrezo i krug zemaljski i nadvito nad krugom nebo. Sinji su bozi u vodi, među njima Triton je trubač i promjenljivi Protej, Egèon također tu je, Koji se kitima drži za leđa rukama svojim; Dorida s kćerima tu je, od kojih plivaju jedne, Druge na obali sjede i zèlenkastê si kose Suše, a neke jašu na ribama. Svima im lice Isto ni različno nije, već kako sestrama liči. Zemlja gradove nosi i ljude, šume i zvjerad, Nosi rijeke i Nimfe i različne bogove poljske. Iznad svega se lik nebesa nadnosi sjajnih, Po na šest vrata su s desna i s lijeva nebeski znaci...“, Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze...*, нав. дело, 27.

⁴³ Richard Will, *The Characteristic Symphony...*, нав. дело, 78.

⁴⁴ Симфоније које би заокружиле планирани циклус од 15 симфонија биле би *Прича о Ифигенији* (*Historie d'Iphigénie*), *Дидона и Енеј* (*Enée et Didon*) и *Јулије Цезар* (*Jules César*). Међутим, није забележено да је иједна од њих икад постојала. John A. Rice, John A. Rice, “New Light on...”, нав. дело, 457.

⁴⁵ *Ифигенија на Аулиди* премијерно је изведена 1774. године, а *Ифигенија на Тауриди* 1779. године у Паризу, односно две године пре претпостављеног настанка прве симфоније из циклуса према Овидијевим *Метаморфозама*, али не зна се са сигурношћу када је Дитерсдорф ове опере први пут чуо. Међутим, оно

(Christoph Willibald Gluck, 1714–1787),⁴⁶ које су прихваћене као универзална поука о пожртвованости, братској љубави и љубави према сопственом народу и домовини.⁴⁷ Поука која се може извући из епа *Метаморфозе*, а која није неуобичајена у класичним текстовима, јесте да смртници не треба да се замерају боговима и да је по њих најбезболније да се истих клоне.⁴⁸ Дитерсдорф полази од ове поуке, али не велича победе и моћ богова већ суптилно показује саосећање за људске жртве. Финале симфоније *Фаетонов пад*, конципирано је, као и први став, као диптих, у коме сада, након *Vivace ma non troppo presto*, следи *Andantino*. Први, моторични део финала је прокомпонован, у паралелном ха-молу. Цитат пред њим: „Intonat, et dextra libratum fulmen ab aure Misit in aurigam pariterque animaque rotisque Expulit et saevis compescuit ignibus ignes.“ („Зато загрми и махне стријелом уз ухо десно Па у возача је хити те с колима и њега и с душом Растави и ватром тако страховитом савлада ватру“)⁴⁹ наговештава каква ће судбина задесити Фаетона; оно што доприноси напетости и интензивности овог става, не тако типичној за симфонију XVIII века, није карактеристичан тематски материјал већ начин на који је он третиран: неуморно и, чини се, вечно понављање ритмичких фигура,⁵⁰ гудачи у ниском регистру, са готовом непрекидним синкопираним, понекад пунктираним ритмовима, нестабилна хармонска подлога, оштри динамички контрасти и хроматизовани низ синкопа наниже над тремолом у челима и басима описују Фаетонову борбу да не изгуби контролу над кочијама и, коначно, ужас његовог трагичног краја. *Vivace ma non troppo presto* завршава на доминантној хармонији основног тоналитета Де-дура, који се потврђује у *Andantinu*, такође прокомпонованом. Овај лагани постлудијум темпом и тоналитетом призива Фаетона, слушаоцу познатог са самог почетка, који сада постоји само као успомена; он је утех⁵¹ онима који за Фаетоном пате, али и опомена да свет није стао, већ се наставља са сваким новим изласком сунца.⁵²

Осим тема преузетих из епа, оно што повезује симфоније према Овидијевим *Метаморфозама* јесте начин на који су презентоване: називи свих дванаест симфонија могу се

што ме је навело да закључим да је Глуково стваралаштво на овај начин утицало на Дитерсдорфа јесте њихово заједничко путовање у Италију, које Дитерсдорф описује у својој аутобиографији, подузето 1763. године, у време када је Глук већ компоновао своју прву *реформаторску* оперу *Орфеј и Еуридика* (*Orfeo ed Euridice*). Karl Ditters von Dittersdorf, *The Autobiography...*, нав. дело, 101–28; Hans Renner, *Renner's Führer durch Oper, Operette, Musical: Das Bühnenrepertoire der Gegenwart* (Leck: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2003), 23–30.

⁴⁶ Дитерсдорф у својој аутобиографији однос са Глуком описује као веома близак, то јест као однос између оца и сина. Исто, 101–28.

⁴⁷ Роксанда Пејовић и сарадници Ивана Перковић и Татјана Марковић, *Музика минулог доба: од почетка музике до барока* (Београд: Портал, 2004), 211.

⁴⁸ Richard Will, *The Characteristic Symphony...*, нав. дело, 78.

⁴⁹ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze...*, нав. дело, 35.

⁵⁰ F. E. Kirby, “Expression in Dittersdorf’s program Symphonies...”, нав. дело, 3416.

⁵¹ Richard Will, *The Characteristic Symphony...*, нав. дело, 78.

⁵² В. Карл Дитерс фон Дитерсдорф, Симфонија *Фаетонов пад*, IV став, *Vivace ma non troppo presto* – *Andantino*, т. 1–145, у партитури која је доступна на линку: [IMSLP174080-PMLP175909-Dittersdorf - Ovid_Sym_No.2_Sibley.1802.18382.pdf](https://imslp174080-pmlp175909-dittersdorf_-_Ovid_Sym_No.2_Sibley.1802.18382.pdf)

наћи најпре на француском језику.⁵³ Остајући веран језику који је „основа сваког цивилизованог дискурса“,⁵⁴ на насловној страни текстуалног додатка који прати симфоније, Дитерсдорф, поред наслова циклуса, и своје име штампа у галицизованој верзији.⁵⁵

Менует у бечкој симфонији, конвенција и позиција у Дитерсдорфовом циклусу симфонија

Свих шест сачуваних симфонија према Овидијевим *Метаморфозама* су четвороставачне структуре. Симфоније *Фаетонов пад*, *Преображај Актеона у јелена* и *Преображај ликијских сељана у жабе* одликују се уобичајеним распоредом темпа (брз–лаган–менует–брз). Преостала дела (*Четири доба света*, *Персеј спашава Андромеду* и *Окамењивање Финеја и његовог пријатеља*) распоредом темпа упућују на *sinfonia da chiesa* (видети табелу 1).⁵⁶

Табела 1: Распоред темпа ставова у Дитерсдорфовим симфонијама према Овидијевим *Метаморфозама*.

Симфонија	I став	II став	III став	IV став
<i>Четири доба света, Це-дур</i>	<i>Larghetto</i>	<i>Allegro e vivace</i>	<i>Minuetto con garbo – Alternativo</i>	<i>Presto – Allegretto</i>
<i>Фаетонов пад, Де-дур</i>	<i>Adagio non molto – Allegro</i>	<i>Andante</i>	<i>Tempo di Minuetto – Alternativo</i>	<i>Vivace ma non troppo presto – Andantino</i>
<i>Преображај Актеона у јелена, Ге-дур</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Tempo di Minuetto – Alternativo</i>	<i>Vivace</i>
<i>Персеј спашава Андромеду, Еф-дур</i>	<i>Adagio non molto</i>	<i>Presto</i>	<i>Larghetto</i>	<i>Vivace – Tempo di Minuetto</i>
<i>Окамењивање Финеја и његовог пријатеља, Де-дур</i>	<i>Andante più tosto Allegretto</i>	<i>Allegro assai</i>	<i>Andante molto</i>	<i>Vivace – Tempo di Minuetto</i>
<i>Преображај ликијских сељана у жабе, А-дур</i>	<i>Allegretto non troppo presto</i>	<i>Adagio ma non molto</i>	<i>Minuetto moderato – Alternativo</i>	<i>Adagio – Vivace ma moderato – Tempo I – Vivace</i>

Симфоније *Персеј спашава Андромеду* и *Окамењивање Финеја и његовог пријатеља* немају менует уобичајено на месту трећег става, већ он бива премештен у финале, у ком преузима улогу коде, а циклуси добијају распоред темпа лаган–брз–лаган–брз+менует.

⁵³ Симфоније са називом и на немачком језику јесу првих и данас сачуваних шест; немачки називи су наведени због коришћења нотних издања издавача Reinecke из Лајпцига.

⁵⁴ John A. Rice, “New Light on...”, нав. дело, 455.

⁵⁵ Фотографија насловне стране преузета из: John A. Rice, “New Light on...”, нав. дело. Због ауторских права, фотографија је изостављена из зборника.

⁵⁶ Кирби експлицитно наводи синтагму *sinfonia da chiesa*; мада се, заправо, ради о жанру симфоније утемељеном на црквеној сонати (*sonata da chiesa*). F. E. Kirby, “Expression in Dittersdorf’s program Symphonies...”, нав. дело, 3413.

Као отмени, дворски плес *високог стила*, менует је био најпопуларнији плес XVIII века. За популарност ове игре заслужни су њена елеганција и одмереност плесних корака, али и чињеница да је, због своје невелике музичке, махом троделне сложене форме, био погодан за скицирање музичког материјала који би се касније развио у оперу, сонату, концерт, камерну или симфонијску музику, понекад чак и црквену музику. Писан и као самостално дело, и као део већег циклуса (обично као III став симфоније), менует је описиван као племенити, љупки плес у троделном метру, са умереном дозом живости и радости.⁵⁷

У својим карактеристичним симфонијама многи Дитерсдорфови савременици су менует запостављали, са образложењем да је једноставно претешко драматизовати плес: Франсоа-Жозеф Госек (François-Joseph Gossec, 1734–1829) из своје *Ловачке симфоније* (*Sinfonia da caccia*) не искључује менует, али он овде ни на који начин не алудира на ловачке сцене и, за разлику од остала три става, не поседује драмску снагу.⁵⁸

Поштујући конвенције, Дитерсдорф не напушта сасвим најпопуларнији плес XVIII века, већ успева генијалним решењима да интегрише плес, тако да он не ремети већ казује радњу: он задржава форму менуета, само се чини да је грациозност и љупкост и искључиво певљиве мелодије *menuet galant*⁵⁹ резервисао за лагане ставове, као што је *Andante* из симфоније *Фаетонов пад*; иако им одузима наглашену декоративност, менуетима додељује важну експресивну улогу.⁶⁰ Подређивање менуета експресији чини се сасвим прикладним, узме ли се у обзир да менует са тријом садржи више репетиција од било које савремене инструменталне форме: независно од тога да ли ће знаци за понављање бити испоштовани током *da capo*, извесно је да ће први одсек менуета бити изведен три или четири пута, а буду ли први тактови репризирани у другом делу сложене форме менуета (као што је случај у већини Дитерсдорфових ставова), музички материјал менуета биће чут и шест или осам пута; у неким случајевима композитор је материјал из трија, односно, алтернатива опет изложио у коди. Оркестар преноси одређене емоције слушаоцу, затим то исто представља још једном или више пута; након дела који контрастира претходно презентованом, слушаалац има прилику да опет чује музику са почетка и процени интензитет експресије који она носи или буде поново ганут, инспирисан тако што је направио паралелу између два дела, односно менуета и трија. Зато, када је реч о менуету са тријом, у симфонијама према Овидијевим *Метаморфозама*, оно што се мења јесте однос између музике и слушаца – свако поновно слушање појачаће код слушаца доживљена осећања и дуже их задржати у његовој свести.⁶¹

⁵⁷ Leonard Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style* (New York: Schirmer Books, 1980), 9–10.

⁵⁸ Richard Will, *The Characteristic Symphony...*, нав. дело, 60.

⁵⁹ Daniel Heartz and Bruce Alan Brown, “Galant”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10512>

⁶⁰ John A. Rice, “New Light on...”, нав. дело, 464.

⁶¹ Richard Will, *The Characteristic Symphony...*, нав. дело, 65.

Табела 2: Приказ цитата из Овидијевих *Метаморфоза* по ставовима Дитерсдорфових симфонија.⁶²

Симфонија; књига и стихови ⁶³ /Цитат пред ставом	I став	II став	III став	IV став
<i>Четири доба света</i> , ⁶⁴ Це-дур, I: 89–150	Златно доба <i>Aurea prima sata est aetas.</i> („...Najprije zlatno bješe vrijeme vjernosti, pravdi...”)	Сребрно доба <i>Subiit argentea proles auro deterior.</i> („...tad srebrno nastade doba...”)	Бронзано доба <i>Tertia post illas successit aenea proles.</i> („...treće koljeno dođe izatoga mjedeno ⁶⁵ ...”)	Гвоздено доба <i>...de duro est ultima ferro.</i> („...Od tvrdoga gvožđa je zadnje...”)
<i>Фаетонов пад</i> , Де-дур, II: 1–400	Фебусова палата <i>Regia Solis erat sublimibus alta columnis.</i> („...Sunčevi stajahu dvori na visokim stupima...”)	Разговор Фаетона и Фебуса <i>Deposuit radios proprisque accedere jussit.</i> („...a roditelj sve od glave ukloni zrake Sjajne te kaže sinu, da bliže pristupi k njemu ...”)	Фебусов немир <i>Paenituit jurasse patrem.</i> („...Požali zakletvu otac...”)	Фаетонов пад <i>Intonat, et dextra libratum fulmen ab aure Misit in aurigam pariterque animaque rotisque Expulit et saevis compescuit ignibus ignes.</i> („...Zato zagrmi i mahne strijelom uz uho desno Pa u vozača je hiti te s kolima njega i s dušom Rastavi i vatrom tako strahovitom savlada vatra...”)

Симфонија; књига и стихови/Цитат пред ставом	I став	II став	III став	IV став
<i>Преображај Актеона у јелена</i> , ⁶⁶ Ге-дур III: 138–252	Поворка ловаца <i>Per devia lustra vagantes.</i> („...Tada Hijāncanin mladi progovori ljubaznim glasom Lovnim	Дијанино купалиште у шуми <i>Hic dea silvarum venatu fessa solebat virgineos artus liquido perfundere rore.</i>	Актеон у Дијанином купалишту <i>Ecce nepos Cadmi.</i> („...Dok se kupala tako Titānida po običaju,	Пси нападају и растржу јелена <i>Dilacerant falsi dominum sub imagine cervi.</i> („...Odsvid opkoljuju njega i u meso utisnuv njuške

⁶² По узору на F. E. Kirby, “Expression in Dittersdorf’s program Symphonies...”, нав. дело, 3412.

⁶³ Стихови у којима се мит описује у целини.

⁶⁴ Симфонија *Четири доба света* одговара првој књизи *Метаморфоза*. Након кратког увода, у којем се уопштено назначује садржај читаве песме, описује се, према стичкој науци, како се првобитни хаос трансформисао у четири елемента, потом које је место на земљи сваки од њих заузео и какве је становнике добио и, коначно, како је из земље и воде настао човек. Из тога се описују *четири људска доба*, која постепено постају све гора. Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze...*, нав. дело, 3.

⁶⁵ Иако у преводу стоји „мједено“, реч је о бронзаном добу.

⁶⁶ Актеона, унука Кадма, претворила је Дијана у јелена, јер ју је случајно затекао, док се купала, а онда га његови властити пси раздераше. Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze...*, нав. дело, 50.

	drugarima, koji po besputnoj lutahu šumi...")	(„...Sa desne strane plitak a bistar žubori potok, Korito prostrano rub od busena optače njemu. Šumska boginja trudna budūći od lova često Tu djevičansko tјelo u vodi bi kupala čistoј. ...")	Kadmova unuka eto, odgodivši dio posala Nesigurno gdje šeće i luta po neznanoј šumi I zađe u dō onaj; sudbina ga njegova nosi....")	Trgaju svog gospodara u јелenskoј prilici lažnoj. ...")
--	---	--	---	---

Симфонија; књига и стихови/Цитат пред ставом	I став	II став	III став	IV став
<i>Персеј спашава Андромеду,</i> ⁶⁷ Еф-дур IV: 663–803	Чекање зоре ^{/68}	Персеј у лету <i>motis talaribus aera findit</i> („...Tad uzevši krila Persej ih na noge sveže i za pojas zadjene kukast Nož te zamahnuvši krilma zaplòvî u uzduh bistri. ...")	Андромедино заробљеништво ^{/69}	Персеј у боју; победа и усклик <i>Gaudent generumque salutant</i> („...Stane cika i pljesak i napuni obalu i dom Visoki bogova; mati i otac, Kasiopa, Kefeј Pozdrave Perseja zeta s veselјem; pomoćnik je, kažu, On im i spasitelj kuće....")

Симфонија; књига и стихови/Цитат пред ставом	I став	II став	III став	IV став

⁶⁷ Персеј, потомак краља Акризија, одрубио је главу Горгони (Медузи). Стигавши у Етиопију ослободи Персеј Андромеду, кћер Кефејеву, која је била прикована уза хрид и изложена за храну грдосији морској. Пошто је погубио звер, положи он главу Горгонину на траву, а од траве настадоше корали. Персеј се ожени Андромеде и код свадбене гозбе казује како је погубио Горгону и како је од њене крви постао крилати коњ Пегаз и брат његов Хризоар. Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze...*, нав. дело, 70.

⁶⁸ Ово је један од малобројних ставова које Дитерсдорф није насловио цитатом из *Метаморфоза*. Овај опис је придодao Хермес у већ поменутом текстуалном додатку. F. E. Kirby, „Expression in Dittersdorf's program Symphonies”, нав. дело, 3411.

⁶⁹ Видети фусноту бр. 63.

Окамењивање Финеја и његовог пријатеља, ⁷⁰ Де-дур V: 1–235	Упад на свадбу ^{/71}	Смрт Ликабаса <i>At ille Jam moriens oculis sub nocte natantibus atra Circumspexit Athin.</i> („...a očima, koje u mraku već plutaju crnom, Likabas Atisa gledne i nasloni on se na njega I ode k mrtvima tada...”)	Песма спокоја са лаутом <i>Qui, pacis opus, citharam cum voce moveres.</i> („...I ti, Lampetov sine, za poslove nezgodan takve; Bio si pozvan mirni na poso, da kitaru biješ I pjevaš i pjesmom svojom da slaviš svečanost i pir ...”)	Показивање Медузине главе и окамењивање <i>Et Gorgonis extulit ora.</i> („...Videći napokon Persej, da ne može mnoštvu odoljet Hrabrost, poviče tad: “Kad silite mene, potražiti Pomoć ću ja u dušmana. Sad prijatelj tko mi je ovdje, Neka odvrati lice!” i pomoli glavu Gorgonê. ...”)
---	----------------------------------	---	---	---

Симфонија; књига и стихови/Цитат пред ставом	I став	II став	III став	IV став
Преображај ликијских сељана у жабе, ⁷² А-дур VI: 313–381	Мноштво сељана <i>Agrestes illic fruticosa legebant Vimina cum iuncis gratamque paludibus ulvam.</i>	Расправа са Латоном ^{/73}	Пакост сељана ^{/74}	Непосустајање сељана; претварање у жабе ^{/75}

⁷⁰ Персејева женидба Андромедом разљутила је њеног стрица Финеја, коме се она била обећала пре Персејева доласка. За свадбене гозбе наваљује Финеј с војском својом на Кефеја и Персеја, али их Персеј које надвлада у бици, а које Медузином главом претвори у камење. Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze...*, нав. дело, 93.

⁷¹ Видети фусноту бр. 63.

⁷² “Ondje blizance Latona preko volje maćehe rodi Uz drvo palmovo se i Paladino nasloniv. Al' od Junone i otud poròdila pobježe, kažu, Noseći bogova dvoje u naručju, dječice dvoje. Umorna od duga truda na granici Likijске земље, Majke Himérinê, bješe Latona, a sunce poljane Paljaše teško, i ona ožedni od pripeke suha, Požudno dojke pune mlijeka ispiše djeca. Slučajno u dnu dola tad prilično jezero spazi, Upravo ogranke kitne seljaci sakupljaju ondje, K tome kupe i situ i rogoz barama mio. Tamo Titànija dođe i koljenom na zemlju kleče Hoteći hladne vode da zahvati i da je pije, Ali ne dadu seljaci, a boginja prozbori njima: „Što mi branite vodu? ta opća je poraba vode Ničijom nije svojinom učinila priroda sunce, Uzduh i vodu bistru; pristupih k općemu dobru, Al' vas ponizno molim, da date. Htjela nijesam Udove svoje ovdje okupat i sustalo t'jelo, Nego ugasiti žeđu. U ustima - govoreć - nemam Vlage, grlo je suho, da jedva prolazi riječ. Gutljaj će vode bit mi napitak nektara, i s njim Reći ću da oživjeh, oživit me vi ćete vodom. Neka vas ganu i ovi, iz naručja moga, što ruke Pružaju male“, - a djeca baš pružahu slučajno ruke. Koga besjede blage Latonine ganule ne bi? Ona moli, al' oni ne puštaju nikako piti, Prijete, ako se otud ne ukloni, k tome je psuju. Ni to im dosta nije, već rukama, nogama stanu Samu mutiti vodu i zlobno amo i tamo. Skakat te meko blato iza dna najdubljeg dizat. Srdžba uzbije žeđu, - već ne će dulje da moli Kejeva kći nevrjednake, nepristale ne će da zbori R'ječi za boginju više, k nebesima podiže ruke I kaže: „Dovijeka u ovoj živite lokvi!“ Želja se izvrši njena: pod vodom godi im biti I sad čitavim t'jelom uronit u duboku baru, A sad pomoliti glavu, sad plivati ozgo po vodi, Često im godi čučat na obali i često skakat Natrag u vodu hladnu. I udišlj jezike gadne Vježbaju u kâvgama i nikakvog ne znajući stida Premda stoje pod vodom, pod vodom kušaju psovat. Glas im je hrapav, a vrat naduveni buja, - od samih Pogrdâ još im se više raširuju prostrana usta, Leđa dodiruju glavu, a izvađen vrat im se čini; Hrbat je zelen, a trbuh (što najviše ima ga) bijel: Tako ko nove žabe po vodi skakuću blatnoj...”, Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze...*, нав. дело, 123–24.

⁷³ Осим првог става ове симфоније, ниједан други нема цитат на почетку. Није пронађен податак ко је дао наведена тумачења.

⁷⁴ Видети фусноту бр. 68.

⁷⁵ Видети фусноту бр. 68.

	(„...Slučajno u dnu dola tad prilično jezero spazi, Upravo ogranke kitne seljaci sakupljaju ondje, K tome kupe i situ i rogoz barama mio. ...”)			
--	---	--	--	--

Стављање емоција у први план у менуетима додаће нови драмски моменат у симфонијама: сем трија симфоније *Преображај ликијских сељана у жабе*, који представља тонско сликање, Дитерсдорф у менуетима и тријима осталих симфонија непосредно представља обично две различите емоције, два различита осећања (видети табелу 3),⁷⁶ сем у менуету симфоније *Четири доба света*, који је замишљен као портрет тираније у Бронзаном добу и њених жртава, па се посредно, то јест, разумевањем општег расположења које тада влада, могу назирати окрутност и агресивност наспрам јада и ужасности.⁷⁷

Табела 3: Приказ различитих емоција у Дитерсдорфовим симфонијама према Овидијевим *Метаморфозама*.

⁷⁶ По узору на: Richard Will, *The Characteristic Symphony...*, нав. дело, 63.

⁷⁷ Исто, 62.

<i>Симфонија</i>	<i>Менует</i>	<i>Трио/Алтернативо</i>
<i>Четири доба света</i>	<i>Тиранаја у Гвозденом добу</i>	<i>Јади жртвава тираније</i>
<i>Фаетонов пад</i>	<i>Фебусов бес због сопственог пренагљивања и испуњења Фаетонове жеље</i>	<i>Фаетонова радост због остварене жеље</i>
<i>Преображај Актеона у јелена</i>	<i>Актеоново оклевање пред улазак у Дијанину пећину</i>	<i>Опчињујућа лепота Дијаниног купања</i>
<i>Персеј спашава Андромеду</i>	<i>Радост због ослобођења Андромеде</i>	<i>Андромедина захвалност Персеју</i>
<i>Окамењивање Финеја и његовог пријатеља</i>	<i>Персејева радост због победе над Финејем</i>	<i>/78</i>
<i>Преображај ликијских сељана у жабе</i>	<i>Латонини вапаји за водом и негостољубивост сељана</i>	<i>Сељани намерно замућују воду</i>

Са циљем да се удаљи од фриволности салонског плеса и интензивира експресивну снагу менуета, композитор се удаљава и од убичајене праксе тога доба да је менует у тоналитету првог става, те две дурске симфоније *Четири доба света* и *Преображај ликијских сељана у жабе* садрже молске менуете. Основни тоналитет симфоније *Четири доба света*,⁷⁹ у ком је и први став *Златно доба*,⁸⁰ јесте Це-дур, због одсуства предзнака одабран да озвучи племенитост, узвишеност и чистоту.⁸¹ Услед декаденције, златно доба пролази, пропадање доводи до *Бронзаног доба*,⁸² како је назив трећег става, односно менуета ове симфоније. Уместо у

⁷⁸ Менует ове симфоније написан је као сложена троделна песма са епизодом уместо трија (A b A).

⁷⁹ Видети фусноту бр. 59.

⁸⁰ В. Карл Дитерс фон Дитерсдорф, Симфонија *Четири доба света*, I став, *Larghetto*, т. 1–48, у партитри доступној на линку:

[IMSLP174079-PMLP175909-Dittersdorf - Ovid Sym No.1 Sibley.1802.18382.pdf](https://imslp174079-pmlp175909-Dittersdorf_-_Ovid_Sym_No.1_Sibley.1802.18382.pdf)

Неуобичајени избор темпа – *Larghetto* – за први став симфоније одговара тумачењу да је ово дела *sinfonia da chiesa*, али га можда треба разумети као још један елемент програмности: у златно доба живело се мирно, широко, умерено.

⁸¹ F. E. Kirby, “Expression in Dittersdorf’s program Symphonies...”, нав. дело, 3415.

⁸² Видети фусноту бр. 59.

очекиваном Це-дуру, овај менует је у а-молу, са још већим изненађењем – модулацијом у доминантни е-мол уместо у паралелни Це-дур.⁸³

Још један раритет у вези са менуетом XVIII века јесте кода, која се може наћи у менуетима из симфонија према Овидијевим *Метаморфозама*. Функција коде може бити разрешење драматичних ситуација, смирај напете атмосфере са почетка става, понекад реминисценција или продужетак неизвесности, својеврсно *затишје пред буру*: добар пример за то је кода менуета из симфоније *Фаетонов пад*, која представља комбинацију менуета и алтернатива, где менует осликава Фебуса, бесног на себе и забринутог што је Фаетону дозволио да вози сунчеве кочије, док алтернативно приказује Фетонову радост због испуњења жеља.⁸⁴

Закључак

Живећи у додиру са различитим стилским тенденцијама XVIII века, Карл Дитерс фон Дитерсдорф донекле је прихватио најзначајније тековине свога доба, што га је дуго кроз музичку историју (неправедно) сврставало међу *мале мајсторе*. У потрази за јачим изразом који би му омогућио да музикализује еп *Метаморфозе*, Дитерсдорф је и сам извршио метаморфозу појединих форми и најавио поступке високог класицизма, као што је случај са менуетима са кодом, које ће и Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) употребљавати у својим симфонијским скерцима.⁸⁵ Начин на који Дитерсдорф третира менует, не као одмориште лаког карактера, већ као незанемарљив део вишеставачног, у овом случају, симфонијског циклуса, и улога у изградњи драматургије симфоније коју му је композитор доделио, помериће дотадашњи претежни апсолутни фокус са I става, као главног тежишта симфонијског циклуса, и антиципираће Бетовену концепцију симфонија која драмско тежиште циклуса помера са првог става на финале циклуса.⁸⁶ У овом циклусу симфонија могуће је уочити и уобичајене композиционе поступке Дитерсдорфовог времена, али свакако пронаћи и такве, какав је, на пример, компоновање инструменталне музике, конкретно симфонија према књижевном предлошку,⁸⁷ који ће деценијама касније постати уобичајени.

⁸³ В. Карл Дитерс фон Дитерсдорф, Симфонија *Четири доба света*, III став, *Minuetto con Garbo – Alternativo*, т. 1–64, у партитури доступној на линку:

[IMSLP174079-PMLP175909-Dittersdorf - Ovid Sym No.1 Sibley.1802.18382.pdf](https://imslp174079-pmlp175909-dittersdorf_-_Ovid_Sym_No.1_Sibley.1802.18382.pdf)

⁸⁴ В. Карл Дитерс фон Дитерсдорф, Симфонија *Фаетонов пад*, III став, *Tempo di Minuetto – Alternativo*, т. 1–71, у партитури доступној на линку:

[IMSLP174080-PMLP175909-Dittersdorf - Ovid Sym No.2 Sibley.1802.18382.pdf](https://imslp174080-pmlp175909-dittersdorf_-_Ovid_Sym_No.2_Sibley.1802.18382.pdf)

Richard Will, нав. дело, 63. John A. Rice, “New Light on...”, нав. дело, 465.

⁸⁵ Исто, 465.

⁸⁶ Соња Маринковић, *Историја музике...*, нав. дело, 173.

⁸⁷ F. E. Kirby, “Expression in Dittersdorf’s program Symphonies...”, нав. дело, 3415.

Литература

- Budimir, Milan, *Litterae Latinae* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Srbije, 1972).
- Dittersdorf, Karl Ditters von, *The Autobiography of Karl von Dittersdorf dictated to his Son*, прев. A. D. Coleridge (London: Richard Bentley and Son, 1896).
- Ђуричић, Оливера, „Доба дана – музичко приказивање и конвенције XVIII века“, у: Ивана Перковић (ур.), *Музиколошка мрежа/мрежа у музикологији* (Београд: Факултет музичке уметности, 2014), 71–81, <http://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/elektronska%20izdanja%20studentski%20radovi.html>, приступљено 27/02/2015.
- Grave, Margaret and Jay Lane, Dittersdorf, Carl Ditters von, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07861>
- Hertz, Daniel, *Music in European capitals: the galant style: 1720-1780* (New York: W. W. Norton & Company, 2003).
- Hertz, Daniel and Bruce Alan Brown, Galant, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10512>
- Kirby, F. E, “Expression in Dittersdorf’s program Symphonies on Ovid’s *Metamorphoses*”, *Revista de Musicologia*, 16/6 (1993), 3408–3418, <http://www.jstor.org/stable/20796943>, приступљено 20/02/2015.
- Larsen, Jens Peter, “Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 9, Fasc. 1/2 (1967), 115–39, <http://www.jstor.org/stable/901585>, приступљено 24/02/2015.
- Маринковић, Соња, *Историја музике за II и III разред средње музичке школе* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003).
- Marshall, Robert L, “The Eighteenth Century as a Music-Historical Epoch: A Different Argument for the Proposition”, *College Music Symposium*, XXVII (1987), 198–205, <http://www.jstor.org/stable/40373852>, приступљено 24/02/2015.
- Ovidije, Publije Nason, *Metamorfoze*, превод i komentari Tomo Maretić (Beograd: Dereta, 1991).
- Ratner, Leonard, *Classic Music. Expression, Form and Style* (New York: Schirmer Books, 1980).
- Rice, John A, “Expression of Enlightenment Values in Viennese Instrumental Music of the 1780s”, Paper given at the conference “New Perspectives on the Austrian Enlightenment,” (Edmonton, Canada: Wirth Institute for Austrian and Central European Studies, University of Alberta, September 2011), 23–24, www.academia.edu, приступљено 11/03/2015.
- Rice, John A, “New Light on Dittersdorf’s Ovid Symphonies”, *Studi Musicali*, 29/2 (2000), 453–73.

- Rummenh  ller, Peter, *Glazbena pretklasika : kulturni i glazbenopovijesni opis glazbe u 18. stolje  u izme  u baroka i klasike*, prev. Sead Muhamedagi   (Zagreb: Hrvatsko muzikolo  sko dru  stvo, 2004).
-   uvakovi  , Mi  sko, *Diskurzivna analiza* (Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, 2010).
- Vasić, Aleksandar, „Muzički rokoko: stilsko-istorijski aspekti“, *Zvuk*, 2 (1985).
- Vratović, Vladimir, „Rimska književnost“, y: Vladimir Vratović (yp.), *Povijest svetske književnosti* 2 (Zagreb: Mladost, 1977).
- Will, Richard, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

Marija Kostić

SYMPHONIES ACCORDING TO OVID'S METAMORPHOSES BY KARL DITTERS VON
DITTERSDORF

ABSTRACT: Karl Ditters von Dittersdorf lived and worked in the eighteenth century, in a time shaped by multi-layered currents in philosophy, literature and art. Encouraged to speak French since childhood, he had not given up on the language of the French representatives of Enlightenment, which was also the *lingua franca* of the eighteenth century. After reading Ovid's *Metamorphoses*, the composer was delighted with them and decided to create a symphony cycle, based on this epic. Of the twelve symphonies written in orchestral arrangement, only six symphonies are available today. The aim of this paper is to present this cycle of Dittersdorf's symphonies through the prism of social and cultural circumstances in the eighteenth century. Of the numerous terms (baroque, rococo, early classicism, classicism, gallant style, *Sturm und Drang*, sentimental style, Enlightenment...), which are indicators of the stylistic heterogeneity of the era in which Dittersdorf composed, the investigative working essence was for me, the manifesto of gallant style, which gained a new dimension with this cycle of symphonies.

KEY WORDS: The Age of Enlightenment, Karl Ditters von Dittersdorf, Ovid's *Metamorphoses*, symphony, minuet, galant style.

СВЕТ ПЕСМЕ ЕДУАРДА МЕРИКЕА У МУЗИЧКОЈ ФАНТАЗИЈИ ХУГА ВОЛФА²

АПСТРАКТ: Хуго Волф, читајући Мерикуеву 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 Мерикуеве 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 слутити 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-PMLP52321-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-PMLP52321-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: хармонског 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 исказе 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 Судаћи 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 желис,
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 згрчен 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 згрчен 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.

РЕЦЕПЦИЈА МОКРАЊЧЕВОГ СТВАРАЛАШТВА У КОМПОЗИЦИЈИ ИСИДОРЕ
ЖЕБЕЉАН *РУКОВЕТИ*, ПЕТ ПЕСАМА ЗА ЖЕНСКИ ГЛАС И ОРКЕСТАР²

АПСТРАКТ: У студији су разматрани композитски поступци у делу Исидоре Жебељан *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар с намером утврђивања релационих односа са узорним жанром руковети, како га је поставио Стеван Стојановић Мокрањац. Анализом је утврђено да поред доминантне музичке парадигме засноване на узору Мокрањчевих руковети, постоји синтеза других музичких модела и образаца. Композиторка у својеврсној фузији спаја елементе историјских жанрова барокне и експресионистичке опере, немачког *Lied*-а и композиционе форме карактеристичне за ове просторе – руковети. Прожимајући одлике музичког језика и композиционих поступака типичних за европску уметничку музику са својствима градског војвођанског фолклора и сеоске народне традиције Исидора Жебељан даје нов поглед на истраживање интертекстуалности жанра руковети.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: руковети, соло глас, оркестар, хор *a cappella*, традиција.

Увод

Дела из опуса Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914) убрајају се у врхунска остварења српске световне и духовне уметничке музике, а чине га претежно хорске композиције *a cappella*. Централно место у домену световне музике заузима петнаест руковети,³ за које је Мокрањац инспирацију пронашао у народном стваралаштву.⁴ Мада се аутентично порекло напева данас може утврдити за тек четрдесетак од осамдесет и девет песама које су коришћене у Мокрањчевим руковетима, оне се често доживљавају као својеврсна антологија народних песама.⁵ Соња Маринковић наглашава да се без обзира на изворност напева, они „прихватају као обраде цитата народних песама, а начин рада са фолклорним материјалом сматра се узорним“.⁶ Стога не чуди што су „руковети у српској музици одиграле улогу пребогате ризнице из које су

¹ Контакт адреса: milica.z.petrovic@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Национална историја музике 3, под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић Хофман, академске 2014/15. године.

³ У ту групу се могу уврстити и *Приморски напјеви* (1893) који представљају својеврсну транскрипцију истоимене композиције Славољуба Лжичара.

⁴ Заснивање дела на народним духовним и световним напевима, као и прожимање композиција духом традиционалног појања, односно певања, јесте једна од основних карактеристика Мокрањчевог стваралаштва.

⁵ Упор. Соња Маринковић, „Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу актуелних музиколошких истраживања“ у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856–2006* (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 25.

⁶ Исто.

потом наредне генерације композитора црпеле своју тематску инспирацију“.⁷ Може се рећи да је Мокрањчево стваралаштво постало значајан део канона у култури и историји српске музике. Према речима Мишка Шуваковића „канон се утврђују прихваћени или наметнути наративи о пореклу или саморазумевајућем ауторитету који даје легитимност извесној уметничкој или културалној пракси“.⁸ Стога можемо дискутовати о моделу руковети, принципу руковедања и употреби гласова из *Осмогласника* као „ретроспективно утврђеним концептуалним и нормативним 'скелетима', шемама, моделима, културалног и политичког идентитета“.⁹ Такође, Шуваковић наглашава да се „у култури, образовању и уметности *канон* назива референтна и узорна литература или *пантеон* вредних дела“.¹⁰ Дакле, може се закључити да Мокрањчев опус улази у састав својеврсног пантеона значајних остварења српске музике, а интересовање за Мокрањчево стваралаштво у области образовања, културе и уметности не јењава ни до данашњих дана.

О томе сведоче и дела која својим насловом директно упућују на Мокрањца, као што су композиција Исидоре Жебељан (1967–2020) *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар (1999–2000), дело Рајка Максимовића (1935) *Руковет* за флауту, виолину и гудаче (2005) и композиција Ивана Бркљачића (1977) *Мокрањац, Варијације на фрагмент из „Њест свјата“* за сопран и гудачки квартет (2011). Тако, на пример, Исидора Жебељан својом композицијом *Руковети* пружа такву интерпретацију Мокрањчевог стваралаштва која се може „читати и тумачити као постмодерна игра и поигравање са традицијом [читати Мокрањцем]...“,¹¹ што ће и бити тема овог семинарског рада. Дело припада жанру *Lied*-а за соло глас уз пратњу оркестра, а повремено искорачује и у простор опере, уз могућност тумачења из угла барокне монодијске опере, или експресионистичке моно-опере. Доминантна музичка парадигма заснована је на узору Мокрањчевих руковети, али се у њој може уочити и синтеза разних других модела, образаца и (историјских) музичких жанрова. У раду ће бити анализиран начин на који Исидора Жебељан успоставља везу са Мокрањчевим стваралаштвом, уз покушај одговора на питање да ли је та веза фиктивна или суштинска.

Однос према фолклору у делима Стевана Мокрањца и Исидоре Жебељан

⁷ Исто, 26.

⁸ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture* (Beograd: Orion art, 2010), 132.

⁹ Исто.

¹⁰ Исто.

¹¹ Зорица Премате, „Све ствари постоје на начин на који бивају опажене. Пет руковети Исидоре Жебељан“, *Музички талас*, 30–31(2002), 35.

Као што је већ напоменуто, у композицији Исидоре Жебељан музичка парадигма Мокрањчевих руковети третирана је као узор на шта директно упућује сам назив остварења.¹² Жебељан насловом дела у множини – *Руковети* – сугерише размишљање о потенцијалној вези између свог остварења и Мокрањчевих руковети. Композиторка као да тиме алудира на једно ново значење речи руковет, чиме упућује на један од могућих аспеката третмана музичке парадигме – на њено оспоравање. Наиме, Мокрањац је сплет песама које су обједињене у једну композицију назвао руковет, док Исидора Жебељан пет песама за женски глас и оркестар назива *Руковетима* изједначајући термин руковет са појмом песма. Не треба изгубити из вида да је композиторка направила аранжмане композиције и за друге саставе, на пример за глас и клавир, или глас и камерни ансамбл, при чему је преостале две верзије назвала *Нове Ладине песме*. Због поменутог поступка, Весна Микић улогу појма руковети тумачи као „улогу 'заштитног знака', бренда којем се верује“, јер су друге две варијанте „далеко од Мокрањца, далеко од 'народа', ближе [...] академском и грађанском“.¹³

Исидора Жебељан посредно приступа фолклору, у неку руку на сличан начин као што је то чинио Стеван Мокрањац. Наиме, Жебељан преузима стихове из збирке грађанске поезије, сама пише стихове на народну и компонује музику у духу фолклора за одабрани текстуални предлог. Мокрањчеви записи су резултат мелографског рада урбаних средина, односно у њима је садржан музички материјал који је композитору био доступан у његовој непосредној околини.¹⁴ Стеван Мокрањац је бележио песме од познатих певача као што су били Драгутин Илић, Раја Павловић, као и од београдских певача, казивача или аматера.¹⁵ Он је, за музички материјал руковети, такође, употребљавао записане Кухачеве мелодије (Франђо Кућаћ, 1834–1911), напеве Милојка Веселиновића који су штампани у листу *Српство*,¹⁶ користио је прву књигу *Српских народних пјесама (лирске пјесме)* Вука Карацића, збирке народних песама из

¹² Музичка парадигма представља пример за углед који се може користити као узорак, модел и узор. Мада се, како истиче Мирјана Веселиновић-Хофман, ова три појма често поистовећују у пракси писања о музици, она инсистира на томе да разлика постоји и да је потребно употребљавати термине сходно њиховом значењу. „Uzor je [...] model sa kojim se ne radi kao sa konkretnim materijalom, ali se uočavaju neke njegove zakonitosti (na primer struktura, faktura, boja i tako dalje) koje se koriste ili čak osporavaju, u okviru kompozitorovog individualnog iskaza“. Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Novi Sad: Matica srpska, 1997), 27.

¹³ Весна Микић, „*Наши Мокрањац* – транзицијске културне праксе и дело Стевана Мокрањца“, *Мокрањац*, бр. 14 (2012), 9.

¹⁴ Упор. Srđan Atanasovski, *Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije* (doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, rukopis kod autora), 98.

¹⁵ Такође, током турнеја са Београдским певачким друштвом, Мокрањац је користио сваку прилику која би му се указала да забележи песме од певача које је сретао. Тако је приликом свог путовања у Османско царство, које је реализовано 1894. године, Београдско певачко друштво гостовало и у Скопљу, где је Мокрањац направио запис по певању Михаила А. Шушкаловића, који је у то време радио као лекар у Скопљу и помагао српским путописцима који су туда пролазили. Дакле, „Mokranjčev kazivač [...] nije bio idealizovani 'čovek iz naroda', što bi bilo u skladu sa praksom savremenih etnografa“. Исто, 98.

¹⁶ Исто, 95.

Црне Горе Лудвика Кубе (Ludvik Kuba, 1863–1956), књиге Милана Ђ. Милићевића *Кнежевина Србија* и Константина Н. Ненадовића *Живот и дело великог Ђорђа Петровића*.¹⁷

Према речима Срђана Атанасовског, „jedino 'pravo' etnografsko istraživanje Mokranjac je sproveo početkom 1896. godine [...] kada je boravio na Kosovu dvanaest dana“.¹⁸ У то време је Бранислав Нушић био конзул Краљевине Србије у Приштини и, угостивши Мокрањца, помагао му је тако што је доводио чувене певаче из околних села да му певају, да би он могао да запише њихово певање.¹⁹ Дакле, није био у питању мелографски рад који у савременој пракси подразумева одлазак у села и присуствовање извођењу песама у аутентичном окружењу, већ је Нушић вршио одабир, омогућавајући Мокрањцу да слуша само познате певаче и извођаче из Приштине и околине.²⁰ Ипак, треба имати на уму да је Мокрањац својим ангажовањем приликом мелографисања и публикавања мелодија наговестио рађање етномузикологије на просторима Србије.²¹ Уз збирку *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча* које је сакупио Тодор Бушетић, музички ју је приредио Мокрањац написавши и драгоцен предговор у којем је детаљно разматрао аспекте народних песама.

Због свега наведеног, може се дискутовати о посредном приступању фолклору код Стевана Мокрањца и Исидоре Жебељан. Разлика је у томе што се Мокрањац бавио мелографским радом у урбаним срединама, моделујући цитат који садржи мелодију и текст, док Исидора Жебељан не приступа етнографском прикупљању музичког материјала, већ преузима само текстуални аспект (када је о појединим песмама реч). На пример, она је ауторка стихова прве и пете песме који су написани у духу фолклора, док је текстове друге и четврте песме преузела из збирке *Српска грађанска поезија XVIII и с почетка XIX века*, а за трећу песму употребила је стихове војвођанске народне лирике.

Спецификум композиције Исидоре Жебељан су прва, трећа и пета песма којима су, према ауторкиним речима, стихови додати тек након компоноване музике.²² Зорица Премате

¹⁷ Упор. Ксенија Стевановић, „Текстуално-музичка драматургија руковети“, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856–2006* (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 101.

¹⁸ Srđan Atanasovski, *Muzičke prakse...*, нав. дело, 99.

¹⁹ Упор. Коста Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу* (Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923), 118–119.

²⁰ Мада и сам Нушић наводи да је Мокрањац неко време одлазио у села да бележи песме, и у бројним тадашњим листовима су чак именована та села (при чему је изостављен податак да је Нушић организовао довођење певача у Приштину да певају Мокрањцу), Срђан Атанасовски истиче да „ostaje otvoreno pitanje da li je Mokranjac zaista posetio sva mesta koja su bila nabrojana u štampi ili je o njihovoj muzičkoj tradiciji saznavao na osnovu kazivača koji su dolazili u konzulat u Prištinu“. Srđan Atanasovski, *Muzičke prakse...*, нав. дело, 101–102.

²¹ Уз мелографске записе Мокрањац је често записивао функцију коју је песма имала, када се изводи, начин на који су певачи певали посебне украсе и орнаменте неретко бележивши песму у асиметричним тактовима што није било уобичајено у то време. Упор. Драгослав Девић, „Предговор“, у: Драган Јовановић и Петар Пијановић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац: Сабрана дела, Етномузиколошки записи*, том 9 (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996), XV.

²² Упор. Зорица Премате, „Све ствари постоје...“, нав. дело, 35.

истиче да је ситуација у којој се текст накнадно придружује музици „незамислива у оригиналној, Мокрањчевој матрици, где је мелопоетско јединство било закон“.²³ Поменути принцип је веома типичан за забавну музику у којој музика углавном настаје пре текста. Такође, за народно стваралаштво је карактеристично да се текст додаје на већ постојећу мелодију, јер често мелодија једне песме постаје мелодија или инспирација за мелодију друге песме.²⁴

Употребом поступака који су блиски народној традицији приликом компоновања, преузимањем текстуалних цитата и насловљавањем композиције речју *Руковети*, Исидора Жебељан успоставља фиктивну везу са Мокрањчевим стваралаштвом. Будући да ауторка користи поезију са поднебља Војводине, која није нашла „место“ међу Мокрањчевим руковетима, може се закључити и да пише композицију која „као да је“ нека војвођанска руковет.²⁵ Тиме Исидора Жебељан нема намеру да рестаурира жанр руковети и да напише Руковет из Војводине која „датира“ с краја XVIII и почетка XIX века, већ да карактеристике жанра руковети виђене кроз призму савременог музичког језика интерпретира да би сачинила претпостављену војвођанску Руковет.

Елементи опере у Мокрањчевим руковетима и *Руковетима* Исидоре Жебељан

Мокрањчеве руковети поседују интертекстуалну структуру²⁶ и због те особине може се приметити да оне у себи садрже својеврсни оперски потенцијал. Младен Јагушт је мишљења да су Мокрањчева дела опера у малом оличена у *a cappella*²⁷ хорском саставу. Он наглашава да „у недостатку оперског ансамбла Мокрањац пише хор руковети које су апсолутно преседан као форма у музици, [...] и узима једну по једну мелодију“ употребљавајући „[...] од сваке песме само онај део и ону строфу помоћу којих ствара малу драматуршку [...] оперску целину“, с намером „[...] да изрази дух народа и дубоки смисао текста који обрађује“.²⁸ Дакле, елементи опере

²³ Исто.

²⁴ У народној песми често долази до неправилног акцентовања речи, јер је оно имало мањи удео у обликовању народне песме. Разлог за то „[...] највероватније проистиче из својеврсне аутоматике везивања новог текста са 'старом' мелодијом, како се у нашој вокалној пракси иначе стварају нове песме“. Димитрије О. Големовић, *Народна музика Југославије* (Београд: Музичка омладина Србије, 1997), 8–9.

²⁵ Специфична маниристичка црта Исидоре Жебељан, представља, како Зорица Премате истиче, заснованост бројних дела на „посебном типу мелодике у духу старих војвођанских варошких песама“ или имитацији војвођанског фолклора. Нека од тих дела су: *На Дунаву шајка*, опере *Зора Д.*, *Маратонци*, *Симон изабраник*, музика за позоришну представу *Милева Аништајн*, и тако даље. У Зорица Премате, „Опера о опери. О могућем начину писања о опери данас“, *Музички талас*, 34–35 (2006–2007), 40.

²⁶ Упор. Милена Медих, „Постмодернистичко руковедање: *Руковети* Исидоре Жебељан“, *Нови Звук*, 18 (2001), 70.

²⁷ Све руковети су писане за мешовити хор *a cappella*. Изузетак представља *Прва руковет* која је намењена мушком хору, као и *Четврта руковет* која је компонована за бас, мешовити хор, клавир и кастањете или тенор, мушки хор, клавир и кастањете. Поред неуобичајеног састава, руковет има и нестандартни макрооблик. Наиме, не постоји сплет песама који би чинили руковет већ, једна песма представља целокупну структуру макрооблика.

²⁸ Младен Јагушт, „Интерпретативна илуминација – реч диригента Младена Јагушта, ненадмашног тумача Мокрањчевог стваралаштва у звуку“ у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.),

огледају се у смислу и значењу музичког текста, а могу се учити и у драматургији заснованој на експозицији ликова, заплету, кулминацији и расплету, јасном разликовању колективног и индивидуалног гласа, и могућности постојања текстуалних и музичких лајтмотива.

Индивидуалне исповести у руковетима дочаране су солистичким наступом тенора или баса, могу се срести и дуети, у којима понекад партиципира и сопран, док хор има улогу акордске пратње. Ликови се могу представити и редуковањем хора само на мушки или женски, као што је то случај са алтеровањем стихова осме песме *Ајде, море, момичето* и девете песме *Вишњицица род родила у Петој руковети*, у којој је мушком хору додељена улога заљубљеног јунака који је заборавио сабљу код девојке, а женски хор дочарава лик лукаве девојке. У многим вокалним остварењима уочава се љубавна прича кроз доминантан наратив, а у појединим композицијама управо љубавни заплет представља основу драматургије. Парадигматичан пример представља *Прва руковет* у којој је приказана љубав двоје младих током жетве.²⁹ Постоје и дела – као што су *Седма*, *Дванаеста* и *Тринаеста руковет* – у којима песме не граде причу, али су груписане око заједничке љубавне тематике.

Својеврсно казивање засновано на љубавној тематици коју нам приповеда, глуми и проживљава женски глас³⁰ у *Руковетима* Исидоре Жебељан је у појединим тренуцима општег (друга, трећа и четврта песма), док је у првој и петој песми индивидуалног карактера. Формално, композиција се састоји из пет песама и три интермеца. Милена Медић наглашава да ланац текстова на којима је засновано дело на „завршетку добија есхатолошку, специфичну

Мокрањцу на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856–2006 (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 283.

²⁹ *Прва руковет* се састоји из девет песама. Прве две песме *Бојо ми, бојо* и *Јарко сунце одскочило* имају функцију својеврсног пролога, одређујући контекст у којем се радња одвија (жетва), место догађаја (њива) и времена када се радња дешава (жетва пада у лето, а доба дана је подне). У трећој и четвртој песми *Што ти је, Стано* и *Кара ли те мајка* постављају се основна питања којим младић жели да сазна да ли и због чега је девојка нерасположена. Ксенија Стевановић истиче да се форма ове руковети базира на механизму словенске антитезе, и да се због тога, уместо коначног одговора, радња измешта на друго место, обалу реке. Она наводи да пета песма, *Играли се коњи врани* кореспондира са претходно музички наговештеним ликом мајке, као и атмосфером обале реке. Три песме које следе: *Рече чича да ме жени*, *Протужила Пембе Ајша*, *Имала мајка, лало* наизглед немају никакве везе са другим песмама из руковети, међутим Ксенија Стевановић нуди два могућа тумачења. Прво, указује на могућност да се поменуте песме посматрају као део општег контекста због „атмосфере веселог 'псеудодевојачког' натпевавања код воде“, јер су друга и трећа песма у дуру, а трећа песма, брзим темпом и играчким ритмом потпуно потиरे текстуални садржај. Другу опцију представља тумачење трију песама као потенцијалних узрока девојчиног нерасположења. Тако се из прве песме сазнаје да породица жели да је уда за старијег, из друге песме да девојка не може да буде са оним кога воли, а у трећој песми се предочава да је у питању опште стање туге и сете (смрт у породици). Ипак, руковет се завршава срећним и оптимистичним крајем, а повратак на атмосферу обреда жетве постиже се понављањем сигналног двотакта песме *Бојо ми, бојо* и наставком друге песме, *Што ти је, Стано*, у којој младић каже девојци да наслони главу на његово раме и да ће све бриге проћи. Упор. Ксенија Стевановић, „Текстуално-музичка драматургија руковети“, нав. дело, 104–107.

³⁰ У партитури није експлицитно наглашено ком типу гласа је намењена композиција, већ је само назначено да је композиција писана за женски глас и оркестар, а приликом слушања и анализирања постаје јасно да је у питању сопран.

постљубавну димензију“.³¹ Стихови прве песме симболизују љубав према детету (*Успаванка* у темпу *Largamente*) и након ње следи први интермецо (са ознаком *Furioso*). Друга и трећа песма формирају целину, текстуалним предлошком илуструјући неиспуњену љубав (*Садих ружу* у темпу *Adagietto*, *Сви шајкаши одоше* у темпу *Largo assai*), а између њих се налази други интермецо (са ознаком *Allegro fresco*), који својом звучном сликом утиче на растакање успостављене целине. Стихови четврте песме илуструју морализаторску љубавну шалвивку³² (*Ил је љубав ил је шала?* у темпу *Allegretto*) након које следи трећи међустав (са ознаком *Con stupore*) „који се филмском фрејм (*frame*) техником директно утискује у финале“³³ – последњу пету песму, чији је текст заснован на тематици неиспуњене љубави и проналажењу решења у смрти (*Ej, душо* са ознаком *Finale*). Форма ставова јесте развојна (прва песма, други и трећи интермецо), затим у облику велике дводелне (пета песма) или троделне песме (трећа и четврта песма), мале развојне песме (друга песма) или у форми варијација (први интермецо), а на плану микрооблика честе су мале дводелне и троделне песме или низ варијационих реченица.

Руковети би се могле разумети као моно-опера сачињена од пет песама обједињених љубавном тематиком, између којих се налазе инструментални међуставови са драматуршком улогом *entr'acta* у опери.³⁴ Зорица Премате истиче да је, када се изузму прва и последња песма и међуставови, „оркестар подијум по којем се крећу глумци оживљених ауторкиних (оперских?) жанр-ликова“.³⁵ Песме се могу посматрати као пародијске алузије на различите традиције, попут четврте песме у којој се препознају елементи барокног монолога, или симулирање кућног музицирања XIX века (фагот, трубе и виолончело чине незграпни *Triosatz* у другој песми – *Садих ружу...*), као и имитирање хетерофоне фолклорне атмосфере (певање уз гусле претопљено у „кафанску свирку“ у трећој песми, *Сви шајкаши*, у којој учествују глас, енглески рог, труба и виолончело).³⁶

Четврта песма *Ил' је љубов ил' је шала*, по форми је велика троделна песма (*ABA*), али се, према мишљењу Милене Медић,³⁷ може разумети и као *da capo* арија, док Зорица Премате њу посматра као водвиљску арију са убаченим речитативом. Зорица Премате истиче да је у овој песми највидљивија замисао Исидоре Жебељан „концепција сцене-која-је-на-сцени“, јер се „распоредом нагласака у оперским колоратурама, као и изгледом тих колоратура, сугерише, колико и текстом, паланачка атмосфера фрајлица и господе који весело и трапаво играју своје љубавне згоде по угледу на оно што мисле да је европска грађанска традиција“.³⁸ У делу *B* који

³¹ Милена Медић, „Постмодернистичко руковедање...“, нав. дело, 71.

³² Упор. Исто.

³³ Зорица Премате, „Све ствари постоје...“, нав. дело, 35.

³⁴ Упор. Исто.

³⁵ Исто, 37.

³⁶ Исто.

³⁷ Упор. Милена Медић, „Постмодернистичко руковедање...“, нав. дело, 72.

³⁸ Зорица Премате, „Све ствари постоје...“, нав. дело, 36.

је у форми мале дводелне песме, веома се јасно алудира на монолог оперског жанра барокне монодијске опере. То је постигнуто средствима која су типична за барок, као што су: ознака за начин певања *recitativo*, мада се пред почетак одсека *b* појављује и ознака *dramatico* типична за романтичарску оперу; силабични третман текста; сведена пратња виолончела која асоцира на *basso continuo*, а чини је маркирање наглашених тактових делова само појединачним тонским висинама у динамици *mezzo piano*. Пародија је остварена избором текстуалног предлошка чији је садржај баналан у односу на узвишене садржаје типичне за барокне опере (Пример 1³⁹ и Прилог 1).

Постоји могућност да се последња песма посматра као симулација експресионистичког жанра моно-опере. Разлог за то треба тражити у стиховима песме и начину на који су омузикаљени. Текст је експресиван и драматичним садржајем сугерише смрт драгог, као и то да ће девојка, због немогућности да заволи другог, пронаћи решење у смрти (Прилог 1). Већ од самог почетка пете песме, *Ej, душо*, наговештен је оперски жанр, што се огледа у почетном уздаху сопрана, пуном емоционалног набоја који наговештава драматичност која ће уследити. Уздах је омузикаљен дугим ритмичким вредностима; оне се убрзо уситњавају, а у даљем музичком току, мелодијска линија је изломљена, пуна дисонантних скокова (доминирају интервали прекомерне секунде и кварте навише, и умањене квинте наниже и навише), са изузетно богатом ритмичком сликом, честим променама метра и регистра. Силину девојчине патње због немогућности остварења љубави на овом свету, оркестар прати постепеним укључивањем инструмената у музички ток. Пета песма је по форми велика дводелна песма, и у делу *A* преовлађују атоналност и фрагментарност у структури материјала. Кулминација песме и целокупног циклуса остварена је у делу *B*, у којем је у вокалном парту успостављена стабилност у погледу ритма, мелодијског тока и тоналитета. Мелодија⁴⁰ обилује држаним високим тоновима, посебно је акцентована тонска висина ge^2 око које осцилира глас. Емоционални набој текста је још више наглашен секундним помацама у мелодији који асоцирају на крике и вапаје, а могу се појавити и као украси захватајући тонску висину ces^2 , која не припада тоналитету *ге-молу*. Остинато у оркестру одражава високу дозу напетости гласа, а прва и друга виолина све време током трајања дела *B* доносе мелодију сопрана у октавама, подржавајући га. Свим инструментима додељене су тоналне хармоније, сем деоници клавира и флауте у којима је све

³⁹ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Четврта песма *Ил' је љубов ил' је шала*, *Allegretto*, део В, одсек а и а1 (т. 30–39), у партитури: Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁴⁰ Зорица Премате истиче да је дејство новог типа ариоза који Исидора Жебељан развија у опери *Зора Д.* већ испробала у композицији *Руковети*. Мелодијска линија је вођена *јарком емоцијом*, поседује флексибилну фразу која је, ритмички богато развијена, широког опсега и делује неоверистички. Упор. Зорица Премате, „Опера о опери...“, нав. дело, 40.

време присутна вођица ге-мола (Пример 2а⁴¹). Тако се и завршава песма на првом ступњу ге-мола, са неразрешеном вођицом у деоници клавира и флауте. Поред поменуте дисонанце, повремено се јавља и тон дес као саставни део тоничног квинтакорда ге-мола (ге-бе-дес), а потенцијалом који носи умањени трозвук се још више наглашава безизлазност ситуације у којој се женски лик нашао. Симулација експресионистичке монодраме постиже се драматичним текстуалним садржајем; употребом атоналности и фрагментарности у делу *A*, алудира се на експресионистичку моно-оперу, као и апокалиптичном мелодијом сопрана уз експресивну пратњу оркестра у другом делу *B*, али се успостављањем јасног тоналног центра у делу *B* наглашава да је у питању симулација.

Анализом композиције Исидоре Жебељан долази се до двоструког закључка: с једне стране, искорак у оперски жанр може се схватити као третман музичке парадигме чији је циљ својеврсно развијање потенцијала које носе Мокрањчеве руковети, а с друге стране, може се рећи да је на делу деконструкција парадигме Мокрањчевих руковети остварена залажењем у оперски жанр и пародирањем кућног музицирања и народне традиције. Ипак, Исидора Жебељан користи могућност коју пружа интертекстуалност жанра руковети и удаљава се од доминантне музичке парадигме, компонујући дело за соло глас и оркестар, у којем се поиграва фолклорном, војвођанском грађанском и европском оперском традицијом.

Варијантност и варијације као принципи грађења музичког тока

Приликом анализе композиције *Руковети* Исидоре Жебељан уочава се да су варијације, варијантност и еволутивност доминантни принципи изградње музичког тока. У првој песми – *Успаванка*, целокупан музички ток проистекао је из једног мотивског језгра. Структура првог интермеца произилази из варијационог понављања једне реченице, а структура треће песме проистиче из варијантног и варијационог развијања музичког материјала.

Начин грађења текстуалног тока прве песме кореспондира са обредним песмама или успаванкама, које подразумевају „силабично извођење блиско говору [...] што подсећа на бројање“.⁴² Текст је сачињен од једне реченице у којој доминира набрајање епитета који илуструју љубав мајке према детету (Прилог 1). Мада су стихови накнадно додати музици, грађење прокомпоноване музичке форме еволутивним и варијационим принципом у потпуности кореспондира начину на који би се извео музички ток да је истовремено компонован са текстуалним садржајем. Мелодија *Успаванке* се формира из чеоног мотива који је додељен вокалној деоници. Наиме, не постоје реченице чија је структура $n+n+2n$ (типична структура

⁴¹ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Пета песма *Ej, душо*, одсек *b* (т. 43–50), у партитури *Žebeljan, Isidora, Rukoveti, pet pesama za ženski glas i orkestar* (Milano: Ricordi, 2001).

⁴² Упор. Димитрије О. Големовић, *Народна музика...* нав. дело, 28.

такозване класичне, односно квадратне реченице је $2+2+4=8$ тактова), већ су оне формиране као $n+n$. Важно је напоменути да се, структурно, прва песма састоји из потенцијалних музичких реченица. Из последњег n се развија основни материјал наредне реченичне структуре, тако што за време излагања другог n , један његов део постаје прво n следеће реченице, те је веома тешко разлучити где се завршава једна а где почиње друга реченица (Пример 3⁴³). Уочава се да композиторка симулира фолклор начином на који конципира текстуални предлог (она је ауторка стихова) и принципом на којем почива изградња музичког тока. Мада су мелодијске флоскуле уског амбитуса, мелодија врло брзо осваја широк регистар (ce^1-e^2). Милена Медић сматра да се „трансфигурација и трансгресија фолклорне илузивности изводи напуштањем (ишчежавањем) обликовања мелодијске линије гласа на начин *плетенија словес*, песничке стилске фигуре нагомилавања сродних синонимних речи која, најизразитије у првој, али и у трећој песми, има свој музички еквивалент у плетењу спиралне, флоралне мелодије од сродних мотива уског амбитуса“.⁴⁴

Поменути принцип грађења мелодије, који је заснован на песничкој фигури *плетеније словес*, доминантан је и у трећој песми *Сви шајкаши...* чији се текстуални предлог састоји само из једне реченице „Сви шајкаши одоше, само драги остаде, лакој' лане, остаде“ уз могућ додатак уздаха „еј“ (Прилог 1). Песма је по форми велика троделна песма ABA_1 , а састоји се из седам реченица, које су приликом сваког излагања мало другачије у текстуалном и музичком смислу. Трансформација текстуалног предлога подразумева промену распореда речи, понављање, уметање, или изостављање појединих речи, а музички ток произилази из варијантности музичког материјала. Наиме, прва реченица садржи ритмички и мелодијски потенцијал који ће бити искоришћени у даљем току. Мелодија се формира спирално, од сличних, али не и истоветних ритмичких и мелодијских мотива уског амбитуса, кружећи око другог ступња (ge^1) основног тоналитета еф-мол (Пример 4а⁴⁵). Мелодија је сваки пут мало другачија, као и њено окружење. Посебно су занимљива излагања одсека b_1 и b_2 (Пример 4б⁴⁶ и 4в⁴⁷), јер они представљају изразите примере принципа варијантности и варијације, али и истовремено напуштање фолклорног духа алудирањем на оперску арију. Током одсека b_1 мелодија је широка,

⁴³ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Прва песма *Успаванка*, *Largamente*, музички ток се развија из једног мотива, (т. 1 – 15), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁴⁴ Милена Медић, „Постмодернистичко руковедање...“, нав. дело, 71.

⁴⁵ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Трећа песма, *Сви шајкаши...*, *Largo assai*, одсек а (т. 1–4), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁴⁶ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Трећа песма, *Сви шајкаши...*, *Largo assai*, одсек b_1 (т. 13–20), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁴⁷ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Трећа песма *Сви шајкаши...*, *Largo assai*, одсек b_2 (т. 21–26), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

заснована на варијантном принципу, а искорак у оперску арију догађа се током кулминације песме када вокални парт захвата тонове $ес^2$, $е^2$ и $еф^2$. Симулација фолклора „кафанске свирке“⁴⁸ остварује се и у алудирању на инструмент гајде у одсеку b_1 , лименим дувачким инструментима, флаутом и обоом, којима су додељени држани тонови у интервалским размацима секунде, ноне и квинте, чији збир тонова даје кластер (це-дес-ес-ге-ас-бе), који подржава и гудачки ансамбл. Следи својеврсно смирење музичког тока и излагање одсека b_2 у којем глас прате само три инструмента: труба, енглески рог и виолончело. Деоница виолончела је изразито импровизациона, заснована на принципу изградње музичког тока расподела мелодије богате украсима која осцилира око једног тона. Виолончело алудира на музицирање на гајдама варијантном мелодијом којом прати сопран и која заједно с деоницом гласа у вертикали образује интервал секунде, типичан за хетерофоно народно певање и свирање на гајдама.

Може се рећи да су и три међустава заснована на принципу варијације и варијантности. У првом интермецу, форма се гради варирањем музичког материјала. У другом интермецу, динамизам музичког тока постиже се динамичком компонентом и мелодијским развојем који се одвија у деоницама лименог дувачког корпуса и средњој деоници клавира од укупно три деонице. Наиме, свим инструментима дат је двотактни модел који се изнова понавља, а мелодијски покрет поседују лимени дувачки инструменти хорна, труба и тромбон који удваја друга деоница клавира. Кулминацији доприносе и ударачки инструменти који се постепено укључују у музички ток (Пример 5⁴⁹). Могло би се рећи да је у трећем интермецу примењена парафраза Стравинсковог (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–1971) језика из *Посвећења пролећа*⁵⁰, јер се структура састоји из неколико остинантних слојева (Пример 6⁵¹). Бројни инструменти поседују исту ритмичку и мелодијску фигуру, док се у партитурном запису трубе, прве и друге виолине и у првој деоници клавира варијантно мења мелодијски мотив током прогреса музичког тока, који прати пораст или опадање динамичке амплитуде.

Циклус *Руковети* је у тоналној сфери ин еф. Када се посматра глобални хармонски план уочава се доминација основног тоналитета ин еф, који гравитира и у правцу паралелног Ас-дура у првој, другој и трећој песми. Четврта песма почиње у тоналитету Бе-дур, што представља субдоминантну сферу циклуса, и у сталној је осцилацији између Бе-дура и еф-мола. У композицији су изостале очекиване каденце са завршетком на доминантној функцији у квинтном положају и II ступњем у вокалном парту, које би биле аналогне типичним Мокрањчевим каденцама у хорском ставу руковети, у којима највиши глас доноси II ступањ тоналитета.

⁴⁸ Зорица Премате, „Све ствари постоје...“, нав. дело, 37.

⁴⁹ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Интермецо број 2, *Allegro fresco* (т. 1–10), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁵⁰ Упор. Исто.

⁵¹ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Интермецо број 3, *Con stupore*, (т. 1–8), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

Углавном је наглашена субдоминантна сфера плагалним крајевима реченица (IV-I, VI-I). Ипак, може се десити да мелодија сопрана заврши на II ступњу, и тиме асоцира на поступак типичан за Мокрањчево стваралаштво. С друге стране, то би се могло протумачити као упућивање на старије двогласно певање.⁵² Слично претходно наведеном, у првом интермецу, прва и друга труба, носиоци музичког материјала, на крају сваког одсека образују секундни сазвук који представља сигнал краја⁵³ (Пример 7⁵⁴).

Завршетак *Руковети* је веома специфичан, јер крај пете песме оставља утисак каденце типичне за Стевана Мокрањца (Пример 26⁵⁵). По облику, песма *Еј, душо* јесте велика дводелна песма, и док у делу *А* предзнаци нису назначени јер доминира атоналност, у делу *В* се у нотама назначују предзнаци основног еф-мола, упркос томе што је музички ток све време у ге-молу. Како Зорица Премате истиче, наглашеном плагалном каденцом IV-I ге-мола постигнут је „ефекат недвосмислено тоналног краја, звучања тонике, иако је, заправо, његова функција доминантна“,⁵⁶ зато што акорд ге-бе-дес-еф представља други ступањ еф-мола. Тако се композиција и завршава, што представља „'мокрањчевски' хармонизован крај 'немокрањчевске' песме“.⁵⁷ Може се закључити да се веза са Мокрањцем успоставља начином на који је реализован крај композиције, као и фолклорним призвуком који се у делу постиже употребом варијације, варијантности и еволуције као доминантним принципима изградње музичког тока; коришћењем бројних украса, глисанда, секундних помака у вокалном парту и инструменталним деоницама, као и истовременим звучањем тонова у хармонији у размаку полустепена.

Закључак

Основна замисао семинарског рада представља покушај да се одговори на питање да ли је веза коју Исидора Жебељан успоставља између свог дела и Мокрањчевог стваралаштва суштинска или фиктивна. У средишту студије анализиран је начин на који се манифестује веза са Мокрањчевим композиторским опусом сугерисана од стране ауторке већ самим насловом композиције – *Руковети*. Утврђено је да композиторка примењује поступке карактеристичне за

⁵² Двогласно певање се на просторима Балкана јавља у два основна стила, која се „разликују по многим својим особинама, а првенствено по старости. Отуда се наше сеоско двогласно певање може поделити на старије и на новије. Старије [...] карактеришу мелодије малог обима које су уз то најчешће и нетемпероване [...] У овом певању као основни сазвучни интервал доминира секунда, која се, иако је акустички гледано дисонантна, у овом певању доживљавана као сазвук који је консонантан.“ Димитрије О. Големовић, *Народна музика...*, нав. дело, 38.

⁵³ Зорица Премате сматра да први међустав представља парафразу Стравинсковог балета *Петрушка*, јер подсећа на сцену појаве Мађионичара и његових лутака приликом које се чује циркуско лупање добоша и трубни сигнал. Упор. Зорица Премате, „Све ствари постоје...“ нав. дело, 40.

⁵⁴ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Интермецо број 1, *Furioso*, одсек а (т. 1–4), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁵⁵ В. Исидора Жебељан, *Руковети*, пет песама за женски глас и оркестар, Пета песма *Еј, душо*, каденца, (т. 80–89), у партитури Žebeljan, Isidora, *Rukoveti*, pet pesama za ženski glas i orkestar (Milano: Ricordi, 2001).

⁵⁶ Упор. Исто.

⁵⁷ Исто.

народно стваралаштво као што су структурисање форме на основу еволутивног, варијантног и варијационог принципа. Тиме она алудира на везу са Мокрањчевим руковетима. Мада поменути принципи нису били својствени Мокрањцу, они доприносе утиску о ауторкином успостављању фиктивне везе са његовим композиторским опусом. То подржава и употреба поступака типичних за народно стваралаштво, али и компоновање савремене забавне музике, чему није страни стварање музике којој се накнадно додаје текст.

Може се дискутовати о томе да ли Исидора Жебељан приступа посредно фолклору, слично као што је то чинио Стеван Мокрањац, али уз увиђање чињенице да она тај поступак своди само на преузимање текстуалног предлошка из збирке анонимних песника и на писање стихова у духу народног стваралаштва. Компонујући дело које „као да је“ нека војвођанска руковет, што је одређено ауторкиним избором поезије из поднебља Војводине, која није нашла место међу Мокрањчевим руковетима, ауторка потврђује да је веза између њене композиције и Мокрањчевог стваралаштва алузивног карактера. У делу Исидоре Жебељан доминантна музичка парадигма заснована на узору Мокрањчевих руковети, а истовремено постојање синтезе других музичких модела, образаца и историјских жанрова којима се ауторка удаљава од тог узора, додатно осветљава фиктивност везе између њеног дела *Руковети* и руковети Стевана Мокрањца.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Atanasovski, Srđan, *Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije* (doktorska disertacija, Fakultet muzičke umetnosti, 2015, rukopis kod autora).
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Novi Sad: Matica srpska, 1997).
- Големовић, О. Димитрије, *Народна музика Југославије* (Београд: Музичка омладина Србије, 1997).
- Девећ, Драгослав, „Предговор“, у: Драган Јовановић и Петар Пијановић (уред.), *Стеван Стојановић Мокрањац: Сабрана дела, Етномузиколошки записи*, том 9 (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996), XI–XXIV.
- Žebeljan, Isidora, *Rukoveti, pet pesama za ženski glas i orkestar* (Milano: Ricordi, 2001).
- Јагушт, Младен, „Интерпретативна илуминација – реч диригента Младена Јагушта, ненадмашног тумача Мокрањчевог стваралаштва у звуку“ у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрању на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856–2006* (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 281–286.
- Манојловић, Коста, *Споменица Стевану Ст. Мокрању*, (Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923).
- Маринковић, Соња, „Живот и рад Стевана Мокрањца у светлу актуелних музиколошких истраживања“ у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрању на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856 – 2006* (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 19–30.
- Медић, Милена, „Постмодернистичко руковедање: *Руковети* Исидоре Жебељан“, *Нови Звук*, 18 (2001), 69–78.
- Микић, Весна, „*Наш Мокрањац* – транзицијске културне праксе и дело Стевана Мокрањца“, *Мокрањац*, бр. 14 (2012), 2–12.
- Премате, Зорица, „Опера о опери. О могућем начину писања о опери данас“, *Музички талас*, 34–35 (2006–2007), 36–46.
- Премате, Зорица, „Све ствари постоје на начин на који бивају опажене. Пет руковети Исидоре Жебељан“, *Музички талас*, 30–31 (2002), 34–40.
- Стевановић, Ксенија, „Текстуално-музичка драматургија руковети“, у: Ивана Перковић Радак и Тијана Поповић-Млађеновић (уред.), *Мокрању на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856 – 2006* (Београд: Факултет музичке уметности, 2006), 101–114.
- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza : prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, esteticici, teoriji i studijama umetnosti i kulture* (Beograd, Orion art, 2010).

ПРИЛОЗИ

Прилог 1

Текст прве песме *Успаванка*:

„Тавна ноћ је пала, све је тијо и давно већ спава, само моје мало луче бело, јоште није заспало, снено мајкино, мило моје, једино драго милено, ти злато моје, благо љубљено, чедо, не буди се, душо, мили најдражи, еј, лане моје уснуло, твоја те мати, спавај мој мили, твоја мати, дуњо, спавај. Ба, баји, ба, ба, ба, ба, баји.“

Текст друге песме *Садих ружу...*:

„Садих ружу насред Новог Сада, ој ружице ој, жалости моја, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, ој, ружице ој, жалости моја ој, жалости моја, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, нит те берем нит те другу дајем, јер се моје драго расердило, јер се моје драго расердило пак пролази покрај, покрај двора мога као робље мимо турско робље.“

Текст треће песме *Сви шајкаши...*:

„Сви шајкаши одоше, само драги остаде, лакој' лане, остаде, еј, сви шајкаши одоше, само драги остаде, само драги еј, сви шајкаши, одоше, само драги лакој' лане, лакој' лане, остаде, еј, сви шајкаши, сви шајкаши одоше, само драги еј, лакој' лане, лане лакој' лагано ланем еј, лакој' лане, лакој' лане, лагано, еј, сви шајкаши, одоше, само драги еј, лагано еј, само драги лане, еј, остаде, еј, сви шајкаши, одоше, само драги остаде, лакој' лане, остаде.“

Текст четврте песме *Ил' је љубов ил' је шала*:

„Ил' је љубов ил' је шала, ил'девствена твоја хвала, ласно мене да ти вараш, да ме љубиш увераваш. Љубов није, то ја видим, јер код тебе кад ја седим, политичне речи кажеш, а ја знадем да ти лажеш. Правда јесте то што говоре, да имадем ја злотворе који мени пакост дјеју и код тебе облагују. Срамота је то што кажем праве речи ја не лажем, узрок тому просто срдце које љуби твоје лице. Али није чрез лепоту, већ наравно ту доброту, која благо јесте веће од световне драге среће. Веруј мени, лепших доста љубит могу моја уста, али срдце не допушта, већ захтева срдца проста. Једни благо, не доброту, други лепу, не простоту. Срдца добра ретко тражу на врат себи крестналажу. Твоје, душо, љубим срдце невремено твоје лице, лепши опет ти од свију, лепши си у мојима очију.“

Текст пете песме *Еј, душо*:

„Е, душо, еј, умри, душо, и ја ћу умрети, еј, умри, душо, и ја ћу, лане моје, еј, ни тако се нећемо узети, дуњо, еј, злато, лане моје, умри, душо, еј, и ја ћу, и ја ћу умрети, ни тако, лане, ни тако нећемо се ми узети, узети, душо, умри, душо, и ја ћу умрети, па ћемо се ми тамо, еј, тамо узети, ај, душо, волела, ај, волела би се убити, него ли другог љубити, љубити лако, ај волела, ај, волела би се убити, него ли бити, љубити лако, ај!“

RECEPTION OF MOKRANJAC'S CREATIVITY IN ISIDORA ŽEBELJAN'S *GARLANDS*, FIVE
SONGS FOR FEMALE VOICE AND ORCHESTRA

SUMMARY: The compositional style in the work of Isidora Žebeljan *Garlands*, five songs for female voice and orchestra with intention of identification of relations with the model of the genre garlands, which is determined by Stevan Stojanović Mokranjac, were considered in the study. Analyze showed that there are syntheses with other musical models and patterns besides the dominant musical paradigm based on model of Mokranjac's garlands. The composer in fusion merges elements of historical genres of baroque and expressionistic opera, German Lied, and compositional form typical for these geographical area – garlands. Integration of musical language and compositional procedures characteristic for European artistic music with elements of urban folklore of Vojvodina, and rural folk tradition Isidora Žebeljan presents new view for researching the intertextuality of the genre garlands.

KEY WORDS: garlands, solo voice, orchestra, choir a cappella, tradition.



II МУЗИКА У КОНТЕКСТУ: НАПИСИ И КРИТИКЕ

АПСТРАКТ: Музичка критика као другостепена дисциплина у односу на музичку праксу, има битну улогу у артикулацији става о уметности и успостављању уметности са другим теоријским дисциплинама. У овом раду, њен задатак ћемо сагледати кроз призму часописа *Pro musica*, односно путем његовог историјата и садржаја којима ће ауторка покушати да нам приближи различите историјске, теоријске, аналитичке и критичке дискурсе о савременим домаћим композиторима. Кроз разматрања делатности српских композитора, такође, стичемо увид о нивоу и свеукупном квалитету музичког живота у нашој средини у периоду од 1964. до 2001. године.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музичка критика, критика на делу, импресионистичка критика, рубрика, Мишко Шуваковић, Јеша Денегри, Властимир Перичић, Бранка Радовић, Милена Пешић.

Увод

Критика се, према мишљењу Мишка Шуваковића, дефинише као „теоријска и практична дисциплина која иницира, препознаје, артикулише, прати, поседује и теоријски интерпретира актуелну уметничку продукцију и живот света уметности“.³ Као другостепена дисциплина у односу на уметничку праксу, критика нам служи да се уз помоћ ње пише, говори и артикулише став о уметности и успоставља однос са другим теоријским дисциплинама о уметности, попут историје уметности, социологије уметности, естетике и др.⁴ Критика настаје крајем XVIII века и разликује два основна модела: критику која прати догађања у уметности и критику на делу. Основни задатак критике која прати догађања у уметности је да „препозна актуелна догађања у свету уметности, да их опише, објасни, интерпретира и вреднује“⁵ и тиме она постаје посредник између уметника, света уметности и културе. Период после Другог светског рата је карактеристичан по томе што се у њему појављује критика на делу. За ову критику је карактеристично да критичар преузима активну улогу у догађањима у свету уметности, те он није више само теоретичар, већ може бити и саучесник или сарадник који „са уметником ствара атмосферу настајућег уметничког покрета“.⁶ Музичка критика, као једна подврста критике којом

¹ Контакт адреса: vanja.92.vuletic@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Национална историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Драгана Стојановић-Новичић, академске 2014/2015. године.

³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: Orion art, 2011), 396.

⁴ Исто.

⁵ Исто.

⁶ Исто, 395.

се у овом раду бавимо, може се, према речима Бранке Радовић, одредити као „област уметничке критике, која је и део журналистике, онда када је писана за штампане и електронске медије, као и музикологије, када је у питању стручна критика писана за специјализоване, стручне музичке часописе”.⁷ Јосип Андреис, у *Музичкој енциклопедији*, музичку критику дефинише као „јавно изрицање мишљења о вредности музичког дела и о начину његовог извођења, у дневној, недељној и стручној штампи”⁸, док се, према мишљењу Владана Радовановића, критика може схватити и као „сажет и литерарно уобличен вредносни суд о самом делу и његовом извођењу. Од нје се првенствено очекује да уочи централне проблеме, и наравно да вреднује”.⁹ Такође, у свом есеју Радовановић истиче поделу музичке критике на три типа – *импресионистичку*, *феноменолошку* и *интелектуалистичку*. Може се запазити да се у часопису *Pro musica* јављају сва три типа критике, али се међу њима издваја импресионистички тип као водећи: „Најзаступљенија критика је, по својим својствима, импресионистичка. Она често изгледа као да попуњава један исти формулар, а има тон као да је неопозива и објективна. Њен пут до вредновања прекрatak је”.¹⁰ Такође, у часопису *Pro musica* постоје различити типови текстова. Поред приказа актуелних музичких збивања, постоје и критички осврти на композиторе прошлости, на савремене ауторе, њихова дела или њихове стилске оријентације. Међутим, ови текстови су различитог карактера; неки су забавног типа, поједини су информативног карактера, док се у одређеним текстовима могу уочити и научне претензије. Као посредници између композитора и публике, критичари вреднују, интерпретирају, утичу на формирање укуса код публике, али такође стварају и одређени идентитет једног композитора. И критичари часописа *Pro musica* покушавају да у границама својих могућности, и у складу са профилом часописа, вреднују, интерпретирају, формирају укус публике, и стварају одређени идентитет појединих композитора. То се нарочито односи на савремене композиторе чији опуси још нису довољно расветљени, па се негде и установљавају одређене категорије везане за њих. Аутори написа на различите начине приказују бројне домаће композиторе. Њихови говори се најчешће везују за биографске податке композитора, као и за одређене аспекте њиховог стваралаштва. У даљем току текста пажњу ћемо посветити историјату и садржају часописа *Pro musica*, како бисмо потом сагледали различите историјске/теоријске/аналитичке/критичке дискурсе о савременим домаћим композиторима у овом часопису.

Удружење музичких уметника Србије је децембра 1964. године основало свој први музички часопис – *Pro musica*. Може се констатовати да је дуго постојала жеља да се оснује овакав часопис, јер су музички посредници сматрали да је нашој музичкој култури недостајао

⁷ Бранка Радовић, „Шта је то музичка критика?“, *Наслеђе*, 8, (2007), 121.

⁸ Josip Andreis, „Kritika, muzička“, у: *Muzička enciklopedija*, sv. 2 (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974), 384.

⁹ Vladan Radovanović, „Teorija i kritika u odnosu na muzičko stvaralaštvo“, *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, 113–114, (1971), 147.

¹⁰ Исто, 149.

часопис који ће представљати спону између професионалних музичких уметника и публике, па и оног њеног дела који није имао музичко образовање.¹¹ *Pro musica* настаје у време када је београдски уметнички живот био веома интензиван и у то време, према речима Јеше Денегрија, „посреди је једна тада крајње разуђена сцена на којој се из године у годину, понекад из дана у дан, нижу догађаји који би завредели да их хроника и историја уметничких збивања овог периода не заборави“.¹² Основна намена часописа је била заузимање за музику у најширем смислу те речи. Из тог разлога, *Pro musica* није најуже стручан музички часопис, какав је на пример био *Звук*, већ је више окренут ка музичкој омладини и обраћа се широкој читалачкој публици пружајући музичарима и немусичарима прилику да се боље упознају са свим актуелним музичким дешавањима у земљи и иностранству.¹³ Удружење музичких уметника Србије је конципирао садржај часописа тако да буде забавног, популарног, информативног и едукативног карактера, па су и сами текстови тако саткани. То је омогућило да часопис буде доступан и ученицима, студентима, новинарима, друштвеним радницима и бројним другим љубитељима музике.

Уредник часописа је дуго низ година био Ђура Јакшић,¹⁴ да би га 1990. године наследила Бранка Радовић, а након ње ће од 2000. године уредник бити Биљана Здравковић. *Pro musica* је излазила укупно тридесет и седам година (1964–2001), и за то време је издато 165 бројева. Издавана су и специјална издања часописа, међу којима су *Музички живот и музичка култура у Социјалистичкој републици Србији* 1970. године, *25 година Музичке омладине Србије* 1979. године, *Тито и музика* 1980. године, *30 година Савеза удружења музичких уметника Југославије* 1980. године, *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914)* 1981. године, *Српско музичко извођаштво 1831–1941* 1984. године, и *Певачка друштва (1)* и *Певачка друштва (2)* 1986. године. Удружење музичких уметника Србије је првобитно желело да часопис излази једном месечно, и то ће мање-више да испуњава у наредних неколико година, али се од 1973. године укупни збир издатих бројева на годишњем нивоу знатно смањује, тако да у просеку излази пет бројева годишње, да би од 1988. године тај број још више опао, будући да од тада излази само један до два броја годишње.¹⁵

Уредништво часописа је за његов стручни, аналитички или историјски садржај ангажовало музикологе, композиторе, музичке уметнике, теоретичаре музике из некадашње

¹¹ *Pro musica*, број 1, 1964.

¹² Ješa Denegri, *Šezdesete: teme srpske umetnosti* (Novi Sad: Svetovi, 1995), 11.

¹³ Исто.

¹⁴ Ђура Јакшић је био уредник 1. до 141. броја, Бранка Радовић од 142. до 162, а Биљана Здравковић од 163. до 165. броја.

¹⁵ До 1973. године је издато укупно 64 броја, до 1989. године 140, а у следећих 12 година (од 1989 до 2001) је издато само 25 бројева, што се може објаснити тешком ситуацијом у нашој земљи услед ратних збивања током деведесетих година.

Југославије и иностранства, што је значајно допринело озбиљности и стручном нивоу часописа.¹⁶ Првих двадесет бројева часопис је био мањег формата и имао је око двадесет и четири странице текста, да би уредништво од двадесет и првог броја (1967), услед доброг одзива читалаца, повећало формат и дуплирало број страна, који ће задржати до последњег броја. Садржај часописа се генерално није много изменио од првог до последњег броја, већ се постепено ширио и надограђивао. Рубрике које је *Pro musica* углавном обухватала су следеће: „Наше мишљење“, „Портрет уметника“, „Из наше прошлости“, „Музички живот у земљи“, „Јубилеји“, „Београдска хроника“, „Ваш HI–FI клуб“, „Вести из земље“, „Вести из иностранства“, „Ново дело“, „Фестивали у земљи и иностранству“, „*Pro musica* за музичку омладину“. Такође, посебна пажња је посвећена музичком школству и музичком образовању, а бележене су и критике са гостовања музичких уметника и ансамбала како у иностранству, тако и код нас. Објављиване су и информације о добитницима бројних награда, као и сва музичка догађања везана за концерте и оперске представе. Роксанда Пејовић запажа да „ниједан београдски музички часопис није тако упорно пратио друштвени живот и музичке организације као *Pro musica*.“¹⁷

Значајно је да пажњу посветимо и неким од најзначајнијих рубрика у овом часопису. Рубрика под називом „Наше мишљење“ се налази увек на почетку листа, и остала је готово непромењена од првог до последњег броја. У овој рубрици уредништво је углавном износило своје замисли, али и проблеме који су се односили на музичку професију, организације музичара, законе и прописе о школама, о настави у њима, као и о њиховом финансирању. На пример, у броју 3, уредништво критикује забавну музику, сматрајући да се она стално намеће околини преко биоскопа, разгласних станица, аутобуса, ресторана, робних кућа, телевизије и тиме директно угрожава уметничку музику која поред забавне музике делује незанимљиво.¹⁸ Такође, у овој рубрици, неретко су се налазиле тезе, говори или закључци са састанака, конгреса или симпозијума са скупштина Социјалистичке Републике Србије, као и са одржаних седница Савеза комуниста Југославије, па се тако у броју 74, из 1974. године, преносе Титове (Јосип Броз Тито) речи са Десетог конгреса Савеза комуниста где је акценат стављен на питања из области науке, образовања и културе, при чему се истичу резултати који су постигнути и обавезе које стоје пред народом СР Србије: „Достигнућа у развоју образовања, науке, умјетничког стваралаштва и културних делатности, имају велики значај за наш укупни социјалистички самоуправни

¹⁶ Роксанда Пејовић, *Писана реч о музици у Србији: књиге и чланци: 1945-2003* (Београд: Факултет музичке уметности, 2005), 29.

¹⁷ Исто, 30.

¹⁸ Видети више у: *Pro musica*, бр. 3, 1965, 1.

развитак. Такав развој људског рада у овим областима омогућила је социјалистичка револуција...“.¹⁹

Такође, у броју 45 из 1970. године преносе се разматрања о музичком животу и музичкој култури у Социјалистичкој Републици Србији. Анализом програмске политике часописа, може се приметити да се *Pro musica* приклања тадашњој политичкој клими.²⁰ Може се рећи да је проглашавањем Социјалистичке Федеративне Републике Југославије 1963. године, са Јосипом Брозом Титом на челу државе, Србија ушла у један релативно миран период у коме ће сва пажња бити окренута ка унапређивању културе и друштва. Међутим, Мелита Милин запажа да „иако је друштвена клима за стваралаштво у овим годинама била и даље релативно повољна, нису могли да се избегну конфликти са носиоцима власти када би се ови осетили угроженим од појединих дела која су била изразитије критички интонирана“.²¹ Усаглашавање са вредностима које је донела Народноослободилачка борба и револуција са Титом на челу државе, показивала се у свакој прилици, па се тако, као што је био обичај и у другим часописима, и у часопису *Pro musica* обележавају разне пригодне годишњице. Стога је било сасвим очекивано да се у једном часопису таквог профила обележи двадесет година од завршетка Другог светског рата, тако да у броју 7–8 из 1965. године, срећемо текстове који се баве овом тематиком. Неке од рубрика и текстова овог броја су: „Успомене на Војислава Вучковића“, „Песме на приредбама културних екипа у НОБ-у“, „Песме ужичког партизанског одреда“, „О неким партизанским казалишним приредбама у ослободилачком рату“, „Прва партизанска балетска представа“, „Иде Тито преко Романије“, „Пашка – прво партизанско музичко-сценско дело“ и др. Запажамо извесну идеолошку обојеност у овим текстовима, што и не треба да нас чуди с обзиром на то да су главни носиоци таквих мисли били комунистички оријентисани аутори попут Николе Херцигоње и Оскара Данона.²²

¹⁹ Видети више у бројевима 28, 29, 45, 54, 55–56.

²⁰ Иако се чинило да је током педесетих година идеологија и пракса социјалистичког реализма коначно сишла са домаће уметничке сцене, ипак су извесна ограничења постојала и током шездесетих година. Јеша Денегри наводи да су се „уметнички procesi šezdesetih odvijali u onolikom rasponu slobode izražavanja koji su sami umetnici uspeali da izbore, ali i koje im je politička klima trenutka dozvoljavala i dopuštala stežućih samo povremeno 'čvršćom rukom', a znatno češće prividno blagonaklono tolerišući sve ono što se u tadašnjoj umjetnosti odvijalo“, према: Ješa Denegri, нав. дело, 15

²¹ Милин, Мелита, *Традиционално и ново у српској музици после другог светског рата (1945–1965)*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 1998, 66; Ово се односило највише на књижевност и кинематографију, док је музика имала бољи однос са државном политиком. У ликовним уметностима 1963. године долази до неочекиване кампање против апстрактне уметности, када је Тито на VII конгресу Народне омладине Југославије изјавио да „[...]sa umjetničke strane, u modernom slikarstvu ima i značajnih djela, ponekad i trajne vrijednosti, ali ipak ima i onoga što nema nikakve umjetničke vrijednosti. I baš ta djela bez vrijednosti znatno su danas zastupljena na našim umjetničkim izložbama i naturaju se, za skupe pare, raznim ustanovama[...]“ према: Ješa Denegri, исто, 56.

Уредништво је у овом броју, у рубрици „Наше мишљење“, истакло да им је била жеља да овим дуплим бројем прикажу сву обимну и разнолику делатност наших музичара у рату и њиховом доприносу у НОБ-у: „Покушали смо да у скромним оквирима прикупљањем већ објављених материјала и докумената и неким новим пружимо првенствено млађим читаоцима више увида у овај период наше музике, који заслужује да се о њему више говори и више зна“. На страницама часописа је једно време постојала и засебна рубрика „Тито и музика“²³ у којој је посебна пажња била посвећена песмама у којима се спомиње Тито, или би се преносиле његове речи везане за музику. Ова рубрика је садржавала и бројне слике са разних пријема Тита и музичара, а поред њих налазило се и доста нотних примера. Занимљиво је што је *Pro musica* подржавала концепт владајуће партије само до Титове смрти 1980. године, да би се после тога само још једном, 1981. године, појавио текст за који се може рећи да је у извесној мери комунистички оријентисан – „О мелографији партизанских песама“²⁴. Након тога се све до последњег броја не примећује било какав утицај од стране владајуће политике.

Једна од најважнијих и најзаступљенијих је рубрика „Портрет уметника“. Готово у сваком броју излазило је по два сегмента ове рубрике, где би у једној био представљен страни, а у другој домаћи музички уметник. Портрети су најчешће писани у облику лакших, популарних чланка и репортажа, али међу њима има и оних у којима се запажа мало прецизнији, озбиљнији и студиознији приступ. Такав је на пример портрет у бр. 34, када се говори о Станојлу Рајичићу (1910–2000).²⁵ Властимир Перичић свој текст конципира тако да показује развојни пут Рајичића кроз четири стилске етапе. У вези са сваком етапом пише о карактеристичним композиционим елементима, а успут спомиње и најважније биографске податке. На крају текста Перичић пише о обимном опусу Рајичића и о различитости свих жанрова које је писао, да би на самом крају осветлио и његову дугогодишњу активност као професора композиције на Музичкој академији у Београду. Сматрам да овај чланак садржи све оно што се очекује од једног озбиљнијег критичког сагледавања – да уочи све аспекте значајне за једног аутора, да то изложи на један објективан начин, и на крају, да вреднује.²⁶ Занимљива је и чињеница да је Властимир Перичић три године након овог текста објавио и монографију о Станојлу Рајичићу – *Стваралачки пут Станојла Рајичића*²⁷ – коју је конципирао на веома сличан начин као и текст објављен у часопису. Наиме, Перичић монографију започиње истим речима као и текст у часопису²⁸, а води

²³ В. више у броју 61-62 из 1972, бр. 88-89 из 1977, бр. 90 из 1977, бр. 102-103 као и бр. 104 и 105 из 1980. године.

²⁴ В. број 108-109 из 1981. године.

²⁵ *Pro musica*, број 34, (1968), 4.

²⁶ Vlado Radovanović, *Teorija i kritika...*, нав. дело, 148.

²⁷ Vlastimir Perićić, *Stvaralački put Stanojla Rajičića* (Београд: Уметничка академија у Београду, 1971).

²⁸ Текст у *Pro musica* почиње следећим речима: „Година 1928. У Другој мушкој гимназији у Београду приређен је помало несвакидашњи концерт: млади, осамнаестогодишњи пијаниста, матурант те школе, испунио је целовечерњи програм својим композицијама. Критика је поздравила рађање једног новог

се и истом замисли када се погледа садржај и концепција монографије, јер је у њој такође направио поделу на стилске етапе у Рајичићевом животу. Имајући у обзир везу која постоји између ова два Перичићева рада, као и чињеницу да је текст објављен у часопису послужио као даља разрада за монографију, можемо да увидимо озбиљност са којом су писани поједини текстови и значај појединих чланака који се појављују у часопису *Pro musica*. Сагледавајући само портрете домаћих музичара, мора се приметити да су у овој рубрици заступљенији музички извођачи него композитори.

Рубрика „Из наше прошлости“ је веома занимљива јер се читаоци упознају са историјом српске музике и њеним најзначајнијим личностима, попут Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914), Корнелија Станковића (1831–1865), Исидора Бајића (1878–1915), Петра Коњовића (1883–1970), Владимира Ђорђевића (1869–1938), Јована Пачуа (1847–1902), Петра Крањчевића (1869–1919) и других композитора. Међутим, у овој рубрици нису биле заступљене само историјске личности, већ се у њој писало и о српским средњовековним инструментима и српској црквеној музици прошлих времена, о музичком животу у градовима насељеним Србима у деветнаестом веку и концертном животу у Београду пре пола века, затим о музици у црногорској прошлости, чешким музичарима у српском музичком животу, камерној музици почетком XX века и многим другим темама.²⁹ Међу разним темама везаних за музику прошлих времена, важно је споменути да се посебна пажња посвећивала музици у Народноослободилачкој борби све до осамдесетих година XX века, тако да су била занимљива запажања Николе Херцигоње („С Казаљштем НОБ-а“³⁰) и Оскара Данона („Са песмом по шумама и горама источне Босне“³¹), што се може протумачити као још један вид утицаја тадашњег политичког режима на часопис.

Анализе савремених композиција су дате у рубрици названој „Нова дела“. Укључивањем ове рубрике после повећања формата и броја страница часописа у 21. броју из 1967. године је од великог значаја, будући да ова рубрика доприноси томе да се нове композиције на неки начин афирмишу и постану познатије ширем кругу људи. Нова дела су приказана у виду сажетих стручних анализа, у које су укључени и одређени стручни термини који су били нетипични за овај часопис (секвенце, канон, полиритмија, инверзија, остинато и други музички изрази).

Часопис *Pro musica* је доста пажње посветио критици домаћих савремених композитора и коментарима њихових дела. Најзначајније критике се могу прочитати у рубрикама „Портрет

талента, и забележила име: Станојло Рајичић“, док се у монографији може увидети тај исти текст, само мало разрађенији: „У јесен 1928. године, првог дана месеца новембра, слушаоци у пуној дворани Друге мушке гимназије у Београду присуствовали су једном несвакидашњем концерту. Млади пијаниста Станојло Рајичић, једва осамнаестогодишњи матурант, испунио је целовечерњи програм својим композицијама...“

²⁹ Роксанда Пејовић, *Писана реч...*, нав. дело, 30.

³⁰ Сећања из НОБ-а Николе Херцигоње су излазила у једанаест делова, први део је објављен у 53 броју 1971, а последњи у 65. броју 1973. године.

³¹ Сећања Оскара Данона су објављивана од броја 41–42 из 1969, до бр. 51–52 из 1970. године, у девет делова.

уметника“, „Нова дела“, „Јубилеји/Годишњице“ и „Млади композитори“. Ови чланци нису дуги, сваки заузима две до три стране, тако да се не могу очекивати нека значајнија расправљања и запажања, али се свакако међу њима могу пронаћи и значајнији радови.

У рубрики „Портрет уметника“ се укупно јавља петнаест критика домаћих савремених композитора, што је заиста мало у поређењу са 165 бројева часописа. Међу ауторима ових критика јављају се и тадашњи најзначајнији музиколози и музички писци попут Роксанда Пејовић, Властимира Перичића, Марије Корен, Борислава Пашћана, Ане Котевске, Ђуре Јакшића, Мелите Милин, Милене Пешић и др. Концепција самог текста зависи од приступа сваког аутора појединачно. Већина текстова је конципирана као преглед биографије и стваралаштва композитора, али има и оних који су рађени у виду интервјуа.³²

Роксанда Пејовић је у својој критици на веома малом простору успела да осветли музичку личност Енрика Јосифа (1924–2003).³³ Ауторка се у тексту прво осврнула на добијање Октобарске награде за дело *Симфонија у једном ставу* (1964), а потом се критички усредредила на његову биографију и кроз специфичан осврт на стваралаштво једним делом приказала и личност самог композитора. На пример, ауторка наводи да „аутентични лик композитора упознајемо кроз *Концерт за клавир и оркестар* из 1959. године, за који је добио Седмојулску награду. Третманом клавира као обавезног инструмента допринео је густини ткива и интензивној драматици целе композиције: она спаја старо с новим у личном изразу аутора“.³⁴ На овај начин ауторка кроз свако дело осликава и одређени аспект личности композитора.

У броју 58 из 1972. године, Борислав Пашћан пише „Портрет уметника“ посвећен Душану Радићу (1929–2010). Пашћан је то урадио на помало неукусан начин. Аутор је приказао композитора као човека који има своја интересовања и сместио га је у контекст свакодневнице, па тако пише да је „по њега важније од ‘заношења по пречански’ у говору то што се бави активно фотографијом, на пример, што без предрасуда изађе на улицу напружан апаратом са телеобјективом око врата, па шкљоца као у ‘Блоу апу’ разне призоре, људе, девојке...“.³⁵ Са друге стране, аутор веома мало пажње посвећује Радићевом композиторском раду, иако пише да је он један од најзначајнијих композитора у српској музици и даје попис његових дела. Пашћан свој став не образлаже довољно јасно јер не даје аргументе који ће читаоце убедити да је Радић заиста „најзначајнији композитор“, па се из тог разлога може рећи да је Пашћан овим написом хтео да подилази публици, пишући један текст забавног карактера. Међутим, исте године, Борислав

³² „Портрет уметника“ у виду интервјуа је урадила Милене Пешић са Оскаром Даноном у броју 150 из 1993. године, али је овде акценат стављен на диригентску делатност композитора.

³³ *Pro musica*, број 10, (1965), 2.

³⁴ Исто.

³⁵ *Pro musica*, број 58, (1972), 6.

Пашћан пише и портрет о Енрику Јосифу³⁶, али сада тексту прилази на озбиљнији начин. Бавећи се претежно поетиком овог композитора, Пашћан пише да „Јосиф представља најеклатантнији вид онога ствараоца који компоује једино из најчистијег заноса, из најраспламсаније инспирације. Код њега не постоји ни један такт који попуњава време. Сваким тактом, сваком нотом он исказује свој *Credo*...“.³⁷

Претходно је наведено да је основни задатак критике која прати догађања у уметности да „препозна актуелна догађања у свету уметности, да их опише, објасни, интерпретира и вреднује“.³⁸ Управо то је и постигла Марија Корен у свом тексту о Милану Ристићу (1908–1982). Ауторка је на малом простору успела да осветли лик композитора, прикаже његову биографију и да стилски расправља о одређеним аспектима његових композиција. Пре свега, она у свом тексту вреднује, пишући „...да кроз дело Милана Ристића пратимо цео ток развоја српске музике од тридесетих година до данас, сва она стилско-естетска и композиционо-техничка кривудања, трагања, обрте, који су уграђени у историју наше музике“.³⁹ Такође, ауторка је Ристићево стваралаштво поделила у неколико етапа ради лакшег сагледавања његовог опуса и еволуције стила, па тако пише да „најновија етапа у Ристићевом раду почиње *Музиком за камерни оркестар*, наставља се *Концертом за оркестар*, *Концертом за кларинет и оркестар* и води до последње три симфоније – *Четврте*, *Пете* и *Шесте*“.⁴⁰ Овај чланак Марије Корен спада међу најзначајније критике о савременим српским композиторима у часопису *Pro musica*, јер у њему ауторка пружа информативну базу али и вреднује стваралаштво Милана Ристића.

Рубрика „Ново дело“ се први пут појавила у 23. броју из 1967. године и у њој Мирјана Живковић коментарише дело *Sigogis* (1967) Петра Озгијана (1932–1979). На веома малом простору, ауторка успева да поентира најважније елементе Озгијановог стваралаштва и да у кратким цртама донесе анализу дела. Властимир Перичић у броју 35 из 1968. године коментарише дело Срђана Хофмана (1944–2021) *Movimento energico* веома сличан начин као и претходна ауторка. Текст започиње неколиким биографским подацима да би потом прешао на анализу дела. Перичић сматра да је „музичка садржина дела несумњиво одраз нашег времена“⁴¹ што оправдава чињеницама да се у делу јављају „смели залети мелодијске линије, рескост сложених хармонских склопова, апартни моменти у третману оркестарског апарата – као говор о немирима и дилемама човека данашњице, али и о његовој одлучности и енергији“.⁴² Иако кратка, ова анализа је веома корисна јер аутор свој суд доноси и образлаже, не остављајући никаква даља питања.

³⁶ *Pro musica*, број 61–62, (1972), 4.

³⁷ Исто, 5.

³⁸ Исто.

³⁹ *Pro musica*, број 41–42, (1969), 4.

⁴⁰ Исто, 5.

⁴¹ *Pro musica*, број 35, (1968), 10.

⁴² Исто.

Властимир Перичић је више пута писао за рубрику „Ново дело“, те се тако може уочити и приказ дела *Музика 68* (1968) Андрије Галуна (1945–2004)⁴³. У овом напису аутор уводи Андрију Галуна у контекст у коме се он развија, па се тако у уводном делу позабавио генерацијским разликама међу нашим композиторима правећи тиме добру увертиру за биографију тада још увек младог и непознатог композитора. Перичић тежиште ставља на сагледавање емотивног приступа композитора, па пише да „...он и не помишља да негира емоционално дејство музике – он негира само једнострано и погрешно мишљење да је емотивност привилегија превазиђене романтике. А емотивност – не сентименталност – једног савременог кова ништа мање узбудљива од оне деветнаестог века, не може не бити актуелна. Она је присутна и у *Музици 68*“.⁴⁴ Своје опширније анализе појединих музичких дела Перичић објављује у каснијим бројевима часописа, када пише о *Шестој симфонији* (1967) Станојла Рајичића⁴⁵ и *Четвртој симфонији* (1972) Василија Мокрањца (1923–1984)⁴⁶. Пишући о делу Рајичића, Перичић прво истиче све особине композитора због кога га сматра „једном од најистакнутијих и најплоднијих српских композитора“, да би, прошавши кроз његову биографију, приказао и кратак историјат симфоније као жанра. Пре анализе дела, аутор се критички осврће и на претходних пет симфонија Рајичића, истичући оно што је најкарактеристичније за сваку од њих. Анализа дела је, попут претходних, не превише темељна у музичком смислу, али је добра за упознавање читалаца са симфонијским стваралаштвом Рајичића, будући да пружа доста информација неопходних за стварање једне потпуније слике о овом композитору. Водећи се сличним принципом, Перичић пише и текст везан за *Четврту симфонију* Мокрањца, с тим што код њега изоставља биографске податке, те одмах прелази на везу ове симфоније са претходним остварењима композитора у овом жанру. У оваквом типу критике се и не очекује превише аналитичког сагледавања, будући да је малог обима и намењена широј читалачкој публици, међутим то не значи да у њој не постоје проблеми које аутор покушава да разреши.⁴⁷

Бранка Радовић није била само уредник часописа, већ је радила и као аутор бројних критика о савременим српским композиторима. Један од значајнијих је чланак о *Музичком речнику* (1982) Дејана Деспића (1930).⁴⁸ Ауторка се није много бавила биографским аспектима композитора, већ је одмах прешла на анализу дела, коју је изложила на један објективан начин, а на крају га је и похвалила следећим речима: „Начин изражавања Дејана Деспића у овоме делу изразито је афористичан. Са минимумом средстава аутор успева да се изрази у потпуности“.⁴⁹

⁴³ *Pro musica*, број 36, (1968), 10.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ *Pro musica*, број 54, (1971), 9.

⁴⁶ *Pro musica*, број 65, (1973), 16.

⁴⁷ Vladan Radovanović, *Teorija i kritika...*, нав. дело, 149.

⁴⁸ *Pro musica*, број 122, (1984), 19.

⁴⁹ Исто.

Важно је напоменути да су бројни критичари у часопису *Pro musica* радили и за неке друге уметничке часописе. Тако можемо уочити везу између часописа *Pro musica* и *Звука*. Наиме, у *Звуку* бр. 2 из 1984. године се такође може пронаћи текст Бранке Радовић о *Музичком речнику* Дејана Деспића. Иако су ова два текста настала исте године, и од стране истог аутора, у њима се може уочити велика разлика. Текст објављен у *Звуку* је много озбиљнији, разрађенији и студиознији, док је текст у *Pro musici* много краћи и сажетији. Међутим, овакав приступ ауторке можемо оправдати различитом наменом ова два часописа, будући да је, као што смо већ на почетку напоменули, *Pro musica* намењена широј читалачкој публици, док је *Звук* уско стручан часопис.⁵⁰

Бранка Радовић за часопису *Pro musica* пише и текст о Василију Мокрањцу и његовој *Појми за клавир и оркестар* (1983)⁵¹. У овом тексту, за разлику од текста посвећеном Деспићевом *Музичком речнику*, теми прилази на један субјективистички начин. Потресена прераном смрћу Василија Мокрањца, ауторка пише о његовој последњој композицији и о томе како „осећа узбуђење држећи у рукама ноте његове последње довршене композиције“.⁵² Дајући врло сажету анализу, ауторка пише кроз примесу својих личних осећања, па тако наводи „... и да нема познатог потписа аутора, дело би сви познаваоци музике В. Мокрањца препознали по трагичној црти, тој основној интонацији целокупног његовог стваралаштва, по боли која извире од првог до последњег такта композиције“.⁵³ Ако критички приђемо овом тексту, ауторки се мора замерити изостанак објективности, јер се приступом делу на један субјективистички начин могу довести у питање и критички параметри по којима је ово дело оцењено.

Милена Пешић је још једна ауторка чије се име често може срести у рубрици „Ново дело“. Пишући о Рајку Максимовићу (1935–2008) и његовом делу *Тестамент владике црногорског* (1984/86),⁵⁴ ауторка успева да испуни сва очекивања од једног критичара, и то на малом простору. Ауторка анализира дело по ставовима, доводећи га у везу са претходним остварењима овог композитора, а на крају закључује да „*Тестамент* поседује праву меру сагласности намере и остварења свог аутора, јединство облика и садржаја, а као такав, на одређени начин општи и са тренутком у којем смо, посредством Вуковог јубилеја, подстакнути да размишљамо о сопственом културном наслеђу и делању у прилог његовог континуитета“.⁵⁵

⁵⁰ *Звук* је био часопис Савеза организације композитора Југославије са средиштем у Београду (касније у Сарајеву, па потом у Загребу). Први број је објављен 1955. године, а уредница је била Стана Ђурић-Клајн. *Звук* је био озбиљан часопис на чијим су се страницама налазили научно конципирани чланци, есеји и други текстови. У његовом садржају се налазило места и за тематику из прошлости, и за савремене проблеме у земљи и иностранству, а пре свега за музику у нашем друштву и културно-уметничком животу. Излазио је до 1990. године са извесним прекидима у раду; према: Роксанда Пејовић, *Писана реч...*, нав. дело, 28.

⁵¹ *Pro musica*, број 123, (1984), 15.

⁵² Исто.

⁵³ Исто.

⁵⁴ *Pro musica*, број 136-137, (1987), 22.

⁵⁵ Исто.

Зоран Ерић (1950–2024) је 1993. године био добитник Октобарске награде за дело *Хелијум у малој кутији* (1991), што је био добар повод да се ово дело нађе у рубрици часописа *Pro musica*. Зорица Премате је написала краћи текст о овој композицији, у коме је, кроз анализу дела, покушала да објасни идеју коју је композитор имао при његовом стварању. Ауторка на самом почетку цитира композитора који каже да „...музика јесте течни хелијум. Аналогија са експериментом А. Либхабера је у томе да супстанци високог вискозитета одговара једноставна и обимом неопширна форма. Сличност са музиком налазимо и у томе да супстанце са мањим вискозитетом не показују своје (добре) особине у оваквим условима. Ако овај свет поседује висок вискозитет, он ће стати у кутију шибица, а ми ћемо га тада носити са собом“.⁵⁶ Наводећи ове речи, ауторка је желела да читаоцима појасни зашто је композитор назвао своје дело *Хелијум у малој кутији*, будући да је, такође према речима композитора, ово дело „музика за дан после“, тј. усмерена је на конкретан догађај који се на Земљи може десити. Анализирајући ово дело по ставовима, ауторка са наклоношћу говори о овом делу, будући да доводи у везу иронијску потку Ерићеве музике и питања смисла музичности, те сугестивно запажа: „Неусклађена, чак накарадна целина *Хелијума у малој кутији*, у тоталној пројекцији, звучи као ‘спајање неспојивих целина’ ставова и њихових иманентних садржаја, као велико шокантно иронијско засецање у сам смисао музичности, у својој крајњој консеквенци представља огромни знак питања“.⁵⁷ Свој осврт на ово дело ауторка је закључила речима да „је можда, сада, хаос око нас постао толико стваран да је постао исувише болно бавити се њиме, на начин на који су то, пророчански, чиниле Ерићеве композиције у неко претходно време“.⁵⁸

Од 51 до 52 броја из 1970. године, уредништво часописа убацује једну нову рубрику која ће бити посвећена годишњицама и јубилејима композитора. Ова рубрика се може довести у везу са рубриком „Млади композитор“, која је била актуелна у свега три броја 1966. године⁵⁹, узмели се у обзир чињеница да су у обе текстови конципирани тако да пружају биографски преглед података одређеног композитора, уз истицање значаја и места у историји српске музике. Такође, рубрике посвећене годишњицама и јубилејима композитора су се налазиле и у часопису *Звук*, па то можемо схватити као још једну везу између ова два часописа. Седамдесети рођендан Михаила Вукдраговића (1900–1986) је био повод да се о њему пише у оба часописа, али од стране различитих критичара. За часопис *Звук* је пригодан текст написао Радомир Петровић⁶⁰, док је Марија Корен била ауторка чланка у часопису *Pro musici*.⁶¹ Петровић је написао опсежнији рад о овом композитору, посвећујући пажњу његовој биографији и стваралаштву, док је Марија

⁵⁶ *Pro musica*, број 150, 1993, 14.

⁵⁷ Исто.

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ В. бројеве 16–17, 19 и 20.

⁶⁰ *Звук*, број 109–110, (1970), 416.

⁶¹ *Pro musica*, број 51–52, (1970).

Корен на само једној страници текста успела да у кратким цртама опише поетику и стваралаштво овог композитора.

Једна од занимљивијих критика која се издваја у *Pro musici* је текст посвећен Петру Бингулцу поводом деведесете године његовог живота.⁶² Аутор текста је Никола Херцигоња, и може се рећи да у њему пратимо једно субјективно виђење Бингулца од стране Херцигоње. То је евидентно већ на самом почетку где он наводи да је Петар Бингулац „често прећуткивани – а никада нећуткивани адвокат добре музике“.⁶³ Херцигоња се у овом тексту није бавио биографским подацима, већ је за разлику од других аутора ових рубрика хтео да укаже на значај композиторовог музиколошког рада, јер је сматрао да он није довољно запажен. Херцигоња критикује нашу музичку средину због тога и то веома оштрим речима говорећи да су „дела Петра Бингулца – на нашу срамоту! – заиста често прећуткивали и прећуткују. Нико му није приписао ни признао назив музиколога, назив ког је он заслужио оправданије него неки који су се с тим називом китили (или се још ките), а били су обични компилатори или – како рекох раније – записничари!“.⁶⁴ Аутор се и у даљем току текста бави овом проблематиком, наводећи да постоји стотине Бингулчевих написа, критичких приказа, есеја, огледа, осврта, јавних предавања која су јавности непозната, а на крају метафорички закључује да „зграда изграђена грађом поштено уложеног труда, не може остати незапажена, па макар је и намерно заобилазили“.⁶⁵ Херцигоња је у овом тексту на један крајње другачији и занимљив начин осветлио лик Петра Бингулца поводом његовог деведесетог рођендана, па, иако не успевајући да одржи један објективистички поглед, то му се и не може узети као велика замерка, будући да је и сама идеја ове рубрике дозвољава слободнији приступ тексту.

Имена домаћих савремених композитора су се на страницама часописа *Pro musica*, могла наћи и у виду појединих програма са концерата. Тако се, на пример, у броју 2, из 1965. Године, наводи да ће се одржати солистички концерт Александра Ђокића на чијем ће се програму изводити дела следећих композитора: Душана Радића, Марка Тајчевића (1900–1984) и Артура Хонегера (Arthur Honegger, 1892–1955). Нажалост, није записано која ће се дела ових композитора изводити, што се може схватити као пропуст уредника часописа, јер су на пример у рубрици „Изабрано из радио телевизије Београд“, поред имена композитора писали и називе дела које се изводе. Такође, имена савремених домаћих композитора се спомињу и у чланцима који се тичу различитих фестивала на којима су изведена њихова дела, а ту су још и пратећи чланци пропагандне намене, као и јавне захвалнице.

* * *

⁶² *Pro musica*, број 136–137, (1987), 8.

⁶³ Исто.

⁶⁴ Исто.

⁶⁵ Исто.

Кроз разматрања делатности савремених српских композитора у часопису *Pro musica* можемо да стекнемо увид у ниво и свеукупни квалитет музичког живота у нашој средини у периоду од 1964. до 2001. године. У часопису *Pro musica* могли смо да се сретнемо са текстовима забавног, популарног, информативног и едукативног карактера што је омогућило читаоцима да се на најразличитије начине упознају са музичком културом у Србији. Када су у питању савремени домаћи композитори, могли смо да увидимо различите приступе тексту зависно од аутора који га пише, па смо тако наилазили на написе популарног и забавног карактера попут текста Борислава Пашћана о Душану Радићу. Међутим, ту су и доста озбиљнији текстови у којима се могу уочити и научне претензије. Овакав тип написа се може запазити код Властимира Перичића (поготово када пише о Станојлу Рајичићу), али и код Марије Корен.

Часопис *Pro musica* је дуги низ година активно пратио сва музичка дешавања у земљи и тиме успео да оцрта слику друштва, времена и уметничких збивања. Може се рећи да је *Pro musica* ишла у корак са временом, трудећи се да не пропусти ниједно ново дело, као и да обележи сваку јубиларну годишњицу наших композитора. Из тог разлога, можемо закључити да је часопис *Pro musica* имао значајну улогу у промовисању и афирмацији савремених домаћих композитора, а пре свега, омогућио је ширем кругу читалаца да редовно прати тренутна музичка дешавања у Србији и иностранству.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Andreis, Josip, „Kritika, muzička“, у: *Muzička enciklopedija*, sv. 2 (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974).
- Denegri, Ješa, *Šezdesete: teme srpske umetnosti* (Novi Sad: Svetovi, 1995).
- Милин, Мелита, *Традиционално и ново у српској музици после другог светског рата (1945–1965)* (Београд: Музиколошки институт САНУ, 1998).
- Peričić, Vlastimir, *Stvaralački put Stanojla Rajičića* (Београд: Уметничка академија у Београду, 1971).
- Пејовић, Роксанда, *Писана реч о музици у Србији: књиге и чланци: 1945-2003* (Београд: Факултет музичке уметности, 2005).
- Радовић, Бранка, „Шта је то музичка критика?“, *Наслеђе*, 8, (2007), 121–154.
- Radovanović, Vladan, „Teorija i kritika u odnosu na muzičko stvaralaštvo“, *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, 113–114, (1971), 147–151.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Београд: Orion art, 2011).

Часописи:

- *Pro musica*, број 1–165, Удружење музичких уметника Србије, Београд, 1964–2001.
- *Zvuk*, број 2, 1984.
- *Zvuk*, број 109–110, 1970.

ПРИЛОЗИ

Табела 1: Рубрика „Портрет уметника“.

Година	Број	Аутор текста	Композитор
1965.	3	Душан Лончаревић	Боривоје Симић
1965.	10	Роксанда Пејовић	Енрико Јосиф
1967.	21	Иванка Бешевић	Оскар Данон
1968.	30–31	Властимир Перичић	Василије Мокрањац
1968.	34	Властимир Перичић	Станојло Рајичић
1969.	40–41	Марија Корен	Милан Ристић
1972.	58	Борислав Пашћан	Душан Радић
1972.	61–62	Борислав Пашћан	Енрико Јосиф
1975.	79–80	Ана Котевска	Никола Херцигоња
1977.	91	Ђура Јакшић	Миховил Логар
1980.	104	-	Душан Радић
1985.	129	Ђура Јакшић	Михаило Вукдраговић
1986.	131	Ерика Крпан	Борис Папандопуло
1987.	136–137	Мелита Милин	Александар Обрадовић
1993.	150	Милена Пешић	Оскар Данон

Табела 2: Рубрика „Ново дело“.

Година	Број	Аутор текста	Композитор	Дело
1967.	23	Мирјана Живковић	Петар Озгијан	<i>Sigogis</i>
1967.	24	Властимир Перичић	Мирјана Живковић	<i>Додекафонска пасакаља за виолину соло</i>
1968.	30–31	Душан Сковран	Василије Мокрањац	<i>Дивертименто</i>
1968.	35	Властимир Перичић	Срђан Хофман	<i>Movimente Energico</i>
1968.	36	Властимир Перичић	Андрија Галун	<i>Музика 68</i>
1968.	37	Душан Сковран	Василије Мокрањац	<i>Трећа симфонија</i>
1968.	38	Марија Корен	Милан Ристић	<i>Нова симфонија</i>
1971.	54	Властимир Перичић	Станојло Рајичић	<i>Шеста симфонија</i>
1973.	65	Властимир Перичић	Василије Мокрањац	<i>Четврта симфонија</i>
1973.	66	Душан Михалек	Рудолф Бручи	<i>Метаморфозе</i>
1973.	69	Петар Озгијан	Александар Обрадовић	<i>Четврта симфонија</i>
1976.	87	Слободан Атанацковић	Витомир Трифуновић	<i>Концерт за виолину и оркестар</i>
1977.	90	Ана Котевска	Душан Радић	<i>Две симфонијске слике</i>
1977.	91	Мирјана Живковић	Властимир Трајковић	<i>„Дан“ - четири химне за оркестар</i>
1977.	92	Властимир Перичић	Василије Мокрањац	<i>Концертантна музика за клавир и оркестар</i>
1982.	111	Ивана Тришић	Слободан Атанацковић	<i>Акатист</i>
1984.	122	Бранка Радовић	Дејан Деспић	<i>Музички речник за клавир</i>

1984.	123	Бранка Радовић	Василије Мокрањац	<i>Над последњим опусом В. Мокрањца</i>
1984.	124	Бранка Радовић	Милан Михајловић	<i>Notturmi</i>
1985.	125	Мирјана Веселиновић-Хофман	Владан Радовановић	<i>Вокалинстра</i>
1985.	126	Бранка Радовић	Вук Куленовић	<i>Arco BACH</i>
1985.	127–128	Слободан Атанацковић	Борис Папандопуло	<i>Еп о слободи</i>
1985.	129	Сања Грујић-Влајнић	Иво Јосиповић	<i>Samba da camera</i>
1986.	132–133	Ђорђе Шаула	Рудолф Бручи	<i>Гилгамеш</i>
1987.	134	Бранка Радовић	Иван Јефтић	<i>Други клавијирски концерт</i>
1987.	136–137	Милена Пешић	Рајко Максимовић	<i>Тестамент владике црногорског Петра Петровића Његоша</i>
1988.	138–139	Милена Пешић	Ингеборг Бугариновић	<i>Вуков утук</i>
1990.	142	Милена Пешић	Зоран Христић	<i>Етничка симфонија</i>
1992.	147	Катарина Томашевић	Дејан Деспић	<i>Јефимија Лазару</i>
1992.	148	Зорица Премате	Ивана Стефановић	<i>Успаванке</i>
1992.	149	Катарина Томашевић	Југослав Бошњак	<i>Откривење св. Јована</i>
1993.	150	Зорица Премате	Зоран Ерић	<i>Хелијум у малој кутији</i>
1994.	152	Даница Петровић	Светислав Божић	<i>Литургија св. Јована Златоустог</i>
1994.	153	Зорица Премате	Милан Михајловић	<i>Мементо</i>

1995.	154–155	Бранка Радовић	Рајко Максимовић	<i>Искушење, подвиг и смрт св. Петра Коришког</i>
-------	---------	----------------	------------------	---

Табела 3: Рубрика „Млади композитор“.

Година	Број	Аутор текста	Композитор
1966.	16–17	Марија Корен	Мирјана Живковић
1966.	19	Марија Корен	Рајко Максимовић
1966.	20	Властимир Перичић	Даринка Симић

Табела 4: Рубрика „Јубилеји/Годишњице“

Година	Број	Аутор текста	Композитор	Повод
1970.	51–52	Марија Корен	Михаило Вукдраговић	70. рођендан
1971.	53	Дејан Деспић	Марко Тајчевић	70. рођендан
1971.	55–56	Марија Корен	Јосип Славенски	75. рођендан
1972.	63	Бранко Каракаш	Миховил Логар	70. рођендан
1972.	64	Душан Костић	Петар Бингулац	75. рођендан
1974.	72	Властимир Перичић	Предраг Милошевић	70. рођендан
1975.	78	Дејан Деспић	Марко Тајчевић	75. рођендан
1980.	105	-	Михаило Вукдраговић	80. рођендан и 60 година уметничког рада
1982.	111	Владислав Димитријевић	Љубомир Бошњаковић	90. рођендан и седма деценија уметничког рада
1984.	121	Бранка Радовић	Предраг Милошевић	80. рођендан
1986.	130	Димитрије Стефановић	Станојло Рајичић	75. рођендан
1986.	132–133	Војислав Симић	Витомир Трифуновић	Пет деценија уметничког рада

1987.	136–137	Никола Херцигоња	Петар Бингулац	90. рођендан
1992.	148	Татјана Војнов	Миховил Логар	90. рођендан
1993.	150	Надежда Мосусова	Станојло Рајичић	40 година од настанка опере Симонида

Vanja Vuletić (Grbović)

SERBIAN CONTEMPORARY COMPOSERS IN THE MAGAZINE *PRO MUSICA*

ABSTRACT: Music critics as a secondary discipline in relation to musical practice, has important role in the articulation position on art and art establishment with other theoretical disciplines. In this paper, we consider its task through the prism of the magazine *Pro musica*, and through its history and content that the author will try to make us closer a variety of historical, theoretical, analytical and critical discourse on contemporary domestic composers. Through a review of activities of Serbian composers also gain insight on the level and overall quality of musical life in our country in the period from 1964 to 2001.

KEY WORDS: music critics, impressionistic criticism, feature, Miško Šuvaković, Ješa Denegri, Vlastimir Peričić, Branka Radović, Milena Pešić.

НАПИСИ ЖАНА КОКТОА О (ФРАНЦУСКОЈ) МУЗИЦИ²

АПСТРАКТ: Сврха овог семинарског рада јесте осветљивање недовољно истражене теме односа Жана Коктоа према француској музици којом се бавио у својим написима. Приликом истраживања ове теме ауторка се служила доступним преводом одабраних делова манифеста *Петао и Арлекин* у *Новом Звуку* број 1 али и са материјалима на изворном, француском језику, као што су *Преписка (1923—53)* са *Писмом за Жака Маритена* и *Одговором за Жана Коктоа* и тиме и сама дала допринос преводилачкој, али и музиколошкој литератури посвећеној овим актерима француске музике XX века. На основу ових текстова, ауторка је истакла његово залагање за групу композитора *Les Six* („Шесторка“), анимозитет Коктоа према немачкој музици и делима Рихарда Вагнера, а самим тим и уплив његовог утицаја у француску музику на примеру импресионизма Клода Дебисија. Посебна пажња је посвећена његовим идејама о томе у ком правцу треба да се креће савремена француска музика и позиционирање Ерика Сатија као узора те нове француске музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: нова француска музика, *Петао и Арлекин*, *Les Six*, немачка музика, Париз, Дјагиљев, Стравински, Дебиси, Вагнер, Сати

Увод

Жан Кокто (фр. Jean Cocteau, 1889—1963) био је песник, писац, драматург, режисер, критичар, илустратор, а његовим уметничким интересовањима није „промакла“ ни музика, будући да је написао велики број оперских и балетских либрета.³ Његова веза са савременом француском музичком сценом била је успостављена 1909. године када је у Паризу први пут гостовао Руски балет Сергеја Дјагиљева (рус. Серге́й Па́влович Дя́гилев, 1872—1929).⁴ Дјагиљевљева опаска „запрепасти ме“, упућена Коктоу поводом сценарија за *Давида*, као и општи шок који је изазвала премијера дела *Посвећење пролећа (Le sacre du printemps)* Игора Стравинског 1913. године, изазвали су наглу промену у Коктоовој перцепцији музике. Он до тада није мислио да музика може да запрепасти, шокира: „Потицао сам из породице у којој нико никад није размишљао о томе. Веровали смо да је уметност блага, мирна.“⁵ Међутим, изјава балетског импресарија постала је својеврсно правило и поука Коктоових дела, али идеала његових сарадника.⁶

Током прве две деценије двадесетог века Кокто је био вођа и промотер групе младих француских композитора, познатих под називом *Les Six (Шесторка)*. Музиколошкиња Кетрин

¹ Контакт адреса: milica.djeric13@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета *Опита историја музике I* под менторством ред. проф. др Весне Микић школске 2014/15. године.

³ Била су то, на пример, либрета за следећа дела: *Антигона (Antigone)* Артура Хонегера (фр. Arthur Honegger, 1892—1955), *Едипус Рекс (Oedipus Rex)* Игора Стравинског (рус. Игорь Стравинский, 1882—1971), *Плави Бог (Le Dieu Bleu)* Рејналда Ана (Reynaldo Hahn, 1874—1947), *Парада (Parade)* Ерика Сатија (фр. Erik Satie, 1866—1925).

⁴ Кокто је у сарадњи са Руским балетом Сергеја Дјагиљева написао либрето за дело *Плави Бог* Рејналда Ана 1909. године.

⁵ Jann Pasler, *New Music as Confrontation: The Musical Sources of Jean Cocteau's Identity*, *The Musical Quarterly*, Vol. 75, No. 3, (Oxford University Press, 1991), 262.

⁶ Превасходно се мисли на групу *Les Six*.

Милер (енгл. Catherine Miller) у својој студији *Žan Kokto, Gijom Apoliner, Pol Klodel i Šestorka*) истакла је да је уметник јавно подржавао ову групу од почетка Првог светског рата, о чему сведоче бројни чланци у којима је он бранио „шесторку“ и *нову француску музичку уметност*.⁷ У чланцима из тог периода⁸ објављеним у часопису *Реч* биле су присутне идеје (ставови о музици, као и скретање пажње на опасност од германизације и других страних утицаја) које је Кокто даље разрадио у манифесту *Петао и Арлекин – Забелешке поводом музике* ⁹ из 1918. године.¹⁰

Однос Жана Коктоа према музици се намеће као занимљива тема за истраживање имајући у виду да се код нас нико није бавио искључиво овом тематиком. Превод одабраних делова манифеста *Петао и Арлекин* у *Новом Звуку* број 1, инспирисао ме је да и сама попуним „знакове поред пута“ (да парафразирам Ану Котевску)¹¹ и допринесем преводилачкој, али и музиколошкој литератури посвећеној овим актерима француске музике XX века. Имајући у виду да сам радила са материјалима на изворном, француском језику, као што су *Преписка (1923–53)* са *Писмом за Жака Маритена* и *Одговором за Жана Коктоа*, манифестом, у тексту ће се јавити пасуси код нас непреведених и необјављених Коктоових текстова.

Аутор је, у *Белешкама око музике*, употребио особен „стил“ писања, па је тумачење његових мисли представљало утолико већи „изазов“. Дело је конципирано у форми афоризама, а Кокто је позајмио и технику футуризма, и записао кључне речи, појмове, идеје, болдирано, односно осенчено, тиме исказујући свој „уметнички“ приступ. Он се такође служио и особеним „француским језиком“, па је тако у *Писму за Жака Маритена* из 1923. године, признао: „[...] изражавати се [...] метафорама о музици је за мене једини могући начин говора [...]. Манифест *Петао и Арлекин* је излазио из музичких кругова [...]. Особе које нису увиделе нужност овог дела [...] и веровале да је продукт мислиоца, сматрале су га наивним. С друге стране, музички образовани људи су ми замерали што што нисам говорио њиховим језиком. Било ми је лако да их запрепасти.“¹² (превела М.Ђ.) Кокто је оценио свој манифест боље него што би то било ко

⁷ Catherine Miller, *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six, Rencontres poético-musicales autour des Mélodies et des Chansons*, (Hayen: Mardaga, 2003), 155.

⁸ Први чланак објављен је 28. новембра 1914. године.

⁹ Сам наслов манифеста би могао да се преведе и на следећи начин: *Петао и Арлекин – Белешке око музике*. Употребивши термин око музике, Кокто се „заштитио“ од критике.

¹⁰ „Спасимо благо Француске. Не наносите штету архитектури због журбе и грешака; пазите да не мешате добро са лошим семеном. Већ се стварају конфузије. Стављамо у исти џак цак лошу робу из Минхена и уметничка дела са чистом француском традицијом...“ (превела М.Ђ., „Sauvegardons le trésor de la France. Qu'on n'abîme pas par hâte et par erreur toute une lente architecture; qu'on prenne garde de ne pas jeter le bon grain avec le mauvais grain. Déjà, des confusions se dessinent. On pousse dans le même sac la pacotille de Munich et des chefs-d'œuvre de pure tradition française...“)

Catherine, Miller, *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire...*, нав. дело, 156.

¹¹ Ана Котевска написала је у уводној речи рубрике „Преводи“ у *Новом Звуку* број 1, да је рубрика настала како би попунила знакове поред пута. Она започиње једним од „најзначајнијих манифеста двадесетог века“, Коктоовим манифестом *Петао и Арлекин*.

¹² „[...] parler [...] par métaphores de la musique, c'est pour moi le seul langage possible [...]. Le Coq et l'Arlequin tournait loin du centre musical [...]. Les personnes qui ne virent pas l'urgence de cet ouvrage [...] et le crurent une

други учинио, оправдавајући уз то и употребљен стил: „Откад говорим музици, избегавам све оно што ме се не тиче. Прескачем детаље. Сам себе лишавам нијанси и педала [...]. Шта ћете, немам ни тренутак времена за губљење. Морам бити брз, рашчистити пут, да бих обавио велики посао.“¹³ (превела М.Ђ.)

Поставља се питање од чега Кокто жели да „рашчисти пут“ (новој) француској музици, и шта је она за њега? У овом раду ћу, тако, настојати да одговорим на питање кроз „језичко-музичку“ анализу студије *Петао и Арлекин*. Стога ћу се, најпре, бавити проблемом „нетрпељивости“ према „страним утицајима“. Затим ћу, груписањем ауторових препорука за теме и технике, приказати музику каквој он тежи - нову француску музику. (подвукла М.Ђ.)

Борба против –изама, случај Рихарда Вагнера (Richard Wagner), Клода Дебисија (Claude Debussy) и Игора Стравинског

„Вагнер, Стравински, чак и Дебиси, лепе су хоботнице.“ (Wagner, Stravinsky et même Debussy, sont de belles pieuvres.)

У својој књизи *Шесторка*, Евелин Ирап-Вилтар (Éveline Hurard-Viltard) је констатовала да је Кокто одабрао петла и арлекина зато што они за њега представљају два лица бога Јануса, једно окренуто ка будућности, друго ка прошлости, једно дневно, друго ноћно: „На сву срећу, Петао буди, он је весник дана, и зато је он уздигнут [...] на врх нове естетике.“¹⁴

Док је *Петао* за Коктоа имао читав низ позитивних значења, попут „буђења“ националне свести, односно симбола француског патриотизма, *Арлекин*¹⁵ је са својом маском и костимом разних боја метафорички представљао све што је супротно патриотском, „ноћног петла“ који се одрекао „чисте песме“ *Петла* и сад се „крије“.¹⁶ Исте карактеристике могу се применити, по мишљењу Џејн Фалчер (Jane Fulcher) и на музику, при чему би *Петао* означавао нову француску музику, прочишћену од страних утицаја, а *Арлекин* својеврсно „загађење француске културе од

oeuvre de penseur, le trouverent naïf. D'autre part, les techniciens de la musique me reprochaient de ne pas parler leur langue. Il m'eût été facile de les étonner.“ Jean Cocteau, Jacques Maritain, *Correspondance (1923—1953)* avec la *Lettre à Jacques Maritain* et la *Réponse à Jean Cocteau (1926)*, (Paris, Editions Gallimard, 1993), 293.

¹³ „Depuis que je parle musique, j'évite ce qui ne me regarde pas. Je saute les détails. Je me refuse nuances et pédales [...]. Que voulez-vous, je n'ai pas une minute à perdre. Je dois aller vite, déblayer, fournir un gros travail.“ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin, Notes autour de la musique 1918*, Préface de Georges Auric 1978, (Paris: Editions Stock, 1979), 126.

¹⁴ Éveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six ou le Matin d'un jour de fête*, (Paris : Klincksieck), 1987, 35.

¹⁵ Сама реч *arlequin* у француском језику значи и оброк који се састоји од различитих остатака других obroka.

¹⁶ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin...*, нав. дело, 41.

стране не-француских елемената“,¹⁷ као што је *разнобојна музика* германо-словенске провенијенције.¹⁸

Анти-германизација и случај Рихарда Вагнера

„У Лондону се даје Вагнер; у Паризу га потајно сажалевамо.“ (A Londres, on donne Wagner; à Paris, on regrette secrètement Wagner.)

Француска наспрам немачке културе била је својеврсна *idée fixe* Жана Коктоа која га је прогањала још од доба када је писао за часопис *Реч*. У чланку „Ism“, у истом часопису из 1915. године, он је писао да се нада да ће после рата „изми“ нестати,¹⁹ наводећи да је француска музика требало да се угледа на једноставност и класичне узоре попут Рамоа (Jean Philippe Rameau, 1683—1764) а да је исту требало чувати од „-изама“, са посебним нагласком на (германски) романтизам.²⁰ Он је тврдио да је Француска, услед неопреза „испустила семење из својих џепова, које је Немачка потом покупила, однела у своју државу и засадила у своје тло из ког је израстао монструозни безмирисни цвет.“²¹ На самом почетку свог манифеста *Петмао и Арлекин*, Кокто велича најмлађег члана *Шесторке*, Жоржа Орика (фр. Georges Auric, 1899—1983), коме је и посвећен манифест, јер је, као и његов заробљени пријатељ Ролан Гарос (Roland Garros) „побегао“ од Немачке, иако на други, музички, начин. Писао је да у Француској млади музичар „одмах наилази на борбу, односно подстрек“,²² док се у Немачкој он „сусреће са ушима [...]. Што су те уши дуже, више слушају. [...] Усвајају га, школују. Он тоне.“²³ (превела М.Ђ.)

Кокто је у својим *Белешкама око музике* представио Вагнера (Richard Wagner, 1813—83) као типичног Немца из доба ратне пропаганде; он је досадан, а његова музика је предугог трајања: „Постоје дугачке композиције које су кратке. Вагнерово дело је дугачко дело које је дугачко.“²⁴ (превела М.Ђ.) Штавише, сматрао је да за „старог бога досада представља корисну дрогу којом омамљује своје одане следбенике.“²⁵ (превела М.Ђ.) Називао га је и врачом који хипнотише публику јер је она била спремна да прихвати „у потпуности бесмислен либрето

¹⁷ Jane Fulcher, *The Composer as Intellectual, Music and Ideology in France 1914–1940*, (New York: Oxford University Press, 2005), 163.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2009), 33.

²⁰ Исто, 37. Кокто је у истом чланку осудио и импресионизам.

²¹ Kenneth Silver, *Esprit de corps, The Art of Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, (Princeton University Press, 1989), 130.

²² „Chez nous un jeune musicien rencontre tout de suite la lutte, c'est-à-dire le stimulant.“

Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin...*, нав. дело, 55.

²³ „En Allemagne, il trouve des oreilles [...]. Plus elles sont longues, plus elles écoutent. On l'adopte, on l'académise. Il est coulé.“ Исто, 55-6.

²⁴ „Il y a des œuvres longues qui sont courtes. L'œuvre de Wagner est une œuvre longue qui est longue.“ Исто, 54.

²⁵ „L'ennui semble à ce vieux dieu une drogue utile pour obtenir l'hébétément des fidèles.“ Исто.

*Парсифала*²⁶ али је била шокирана „шармантно бесмисленим насловима и текстуалним ознакама Сатија.“²⁷ (превела М. Ђ.) *Случај Вагнер*²⁸ је представљао опасност када „неки глупан маше њиме пред вама. Постоје истине које можемо да изговоримо тек након што смо добили право да их изговоримо.“²⁹ Међутим, Кокто се није зауставио на критици Рихарда Вагнера, већ је оштро осуђивао и музичке ствараоце који су били под утицајем немачког композитора, као што је био Клод Дебиси.

Анти-импресионизам и случај Клода Дебисија

„Музика није увек гондола, јаз, напета струна. Она је, понекад, и столица.“ (La musique n'est pas toujours gondole, coursier, corde raide. Elle est aussi quelquefois chaise.)

Импресионизам је за Коктоа представљао „одраз Вагнера... последње назнаке невремена (олује)“³⁰ и самим тим није био пожељан у његовој представи (идеји) о француској музици. Поменути стил се „клонио јасног распореда, тишине“, а према аутору, „тишина није нужно празнина“.³¹ Штавише, он је сматрао да композитори „треба да користе тишину, а не отвор из кога истиче мрмљање“.³² Жан Кокто се залагао за јасну музику која се може чути: „Доста је било облака, таласа, акваријума, вила и мириса ноћи“, као и „лежаљки, венаца, гондола“.³³ Тежио је музици свакодневице, „овоземаљској музици“, „музичкој грађевини“ у којој би се „становало као у кући“.³⁴ Она је требало да буде изграђена по мери човека.

Дебиси (фр. Claude Debussy, 1862—1918) је компоновао импресионистичка дела па није могао да буде „узор“ већ „случај“. Он и Вагнер су, по мишљењу аутора, делили поједине „опасне особине“ попут тенденције да „обавију“ слушаоца у „вагнеријанску маглу“, односно „импресионистичко иње (смог, тумачење М. Ђ.)“.³⁵ Самим тим, оба уметника нису „поштовала“ француску културу, јер су се испречили прегледности и реализму, својствима која су уздизана током рата и у дискурсима о култури и уметности били уско везани за Француску. *Пелеас* је био

²⁶ „Le public est choqué par le charmant ridicule des titres et des notations de Satie, mais il respecte le formidable ridicule du livret de *Parsifal*.“ Исто, 56.

²⁷ Исто.

²⁸ Овде је Кокто реферирао на Ничеово дело (нем. Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844—1900) *Случај Вагнер* у ком је немачки филозоф оптужио Вагнера да је он својеврсни „симптом“ болести која је захватила Европу: нихилизма. Међутим, Кокто није узео у обзир други део тог дела, *Рађање трагедије*, који је дијаметрално супротан првом, у ком је аутор величао Вагнера, могућност његове музике да оде даље од пуког аналитичког разумевања.

²⁹ Žan Kokto, „Petao i Arlekin—Zapisi o muzici“ (pripr. Ana Kotevska), *Novi Zvuk* 1, Beograd, 1992, 111.

³⁰ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin...*, нав. дело 78.

³¹ Žan Kokto, Petao i Arlekin..., нав. дело, 108.

³² Исто.

³³ Исто.

³⁴ Исто.

³⁵ „[...] le brouillard Debussy [...] la brume Wagner [...]“ Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin...*, нав. дело, 79.

окарактерисан као „музика која се слуша са главом у рукама“, а таква музика била је сумњива; само су се Вагнерова дела тако слушала.³⁶ (превела М.Ђ.)

Кокто је отишао и корак даље сматрајући да је Дебиси „залутао (скренуо са пута, тумачење М. Ђ.) зато што је од немачке клопке упао у руску замку.“³⁷ (превела М.Ђ.) По речима Коктоа, он је најпре свирао на француском, али је онда употребио руски педал,³⁸ при чему се поново створила „ваздушаста атмосфера погодна за следе уши“.³⁹ (превела М.Ђ.)

Случај Игора Стравинског

„Постоји театралан мистицизам у Посвећењу. Није ли то музика која се слуша са главом у рукама?“ (Il y a du mysticisme théâtral dans Le Sacre. Ne serait-ce pas la musique qui s'écoute dans les mains?)

Жан Кокто је сматрао да је позориште „сваког могло корумпирати, па чак и једног Стравинског.“⁴⁰ (превела М.Ђ.) Дивио се *Посвећењу пролећа*, сматрајући га ремек делом. Међутим, он и у њему спознаје „хипнозу каква постоји још само у Бајројту.“⁴¹ Иако је Вагнер „желео позориште“, а Стравински „само сплетом околности завршио у тој области уметности“, Кокто је тврдио да и један и други композитор утичу на наше нерве: „Док је Вагнер слушаоце одвлачио у сумрак, Стравински их је умерено ударао по глави и у срце.“⁴² (превела М.Ђ.) За њега су они представљали хоботнице од којих се морало бежати како нас не би прогутале: „Ако нас је Вагнер дуго кувао, Стравински нам не оставља довољно времена ни да кажемо ‘уф’.“⁴³ (превела М.Ђ.)

Међутим, чак и онда када је говорио о „руској замци“ или „руском утицају“, он није презирао руску музику: „Руска музика је прекрасна зато што је руска музика.“⁴⁴ С друге стране, „француска руска музика“ или „француска немачка музика“ су нужно биле лажне иако је инспирација потицала од једног Мусоргског (рус. Модџст Петровић Мусоргский, 1839—1881), Стравинског, Вагнера, Шенберга (нем. Arnold Schönberg, 1874—1951). Жан Кокто је захтевао француску музику Француске.⁴⁵ (превела М.Ђ.)

³⁶ „Toute musique à écouter dans les mains est suspecte. Wagner, c'est le type de la musique qui s'écoute dans les mains.“ Исто.

³⁷ „Debussy a dévié, parce que de l'embûche allemande, il est tombé dans le piègerusse.“ Исто, 57.

³⁸ „[...] la pédale russe [...]“ Исто, 79.

³⁹ „[...] crée une sorte de climat flou, propice aux oreilles myopes.“ Исто, 57.

⁴⁰ „Le théâtre corrompt tout et même un Stravinsky.“ Исто, 79.

⁴¹ „[...] hypnotisme de Bayreuth.“ Исто, 80.

⁴² „[...] plonge pas dans la pénombre, Stravinsky nous cogne en mesure sur la tête et dans le coeur.“ Исто.

⁴³ „Wagner nous cuisine à la longue ; Stravinsky ne nous laisse pas le temps de dire ‘ouf’.“ Исто.

⁴⁴ „La musique russe est admirable parce qu'elle est la musique russe. [...] La musique française russe ou la musique française allemande est forcément bâtarde, memesielles'inspire d'un Moussorgsky, d'un Stravinsky, d'un Wagner, d'un Schoenberg. Je demande une musique française de France.“ Исто, 58.

⁴⁵ Исто.

Нова француска музика: нови принципи компоновања, нове теме и оквири, и Ерик Сати као узор

Роџер Николс (Roger Nichols) је у својој књизи *Године Арлекина, Музика у Паризу 1917–1929* констатовао да је Кокто, одбацивши Вагнера и Дебисијеве руске педалне тонове, промовисао Сатијев (фр. Erik Satie, 1866—1925) „мали класични пут“ као стазу која је водила ка будућности, односно стазу која је француској музици омогућила да поново буде француска.⁴⁶ Уметник је тежио једноставној и јасној музици каква је била Сатијева, савременим темама и оквирима, па самим тим и новој публици која је то могла да схвати.

Однос између публике и уметника као „предуслов“ за промоцију нове француске музике „Негуј оно што публика не прихвата. То си ти сам“ (Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi.)

Кокто је посветио велику пажњу узајамној зависности уметника и публике, нарочито композитора и његове публике, јер је публику окривио за све што се дешавало у тадашњој француској музици. Он је оштро критиковао негативни став публике која је навикла на једну врсту музике, и наизглед није била наклоњена било каквим новинама: „Публика је била спремна да прихвати 'нову игру' под условом да се она не мења пошто су једном прихваћена правила. Мржња против стваралаца је у ствари мржња против оног ко мења правила игре.“⁴⁷ Штавише, он је извршио поделу публике на седам категорија слушалаца:

Они који бране данашњицу служећи се оним од јуче и предвиђају оно сутра (један посто). Они који бране данашњицу рушећи оно од јуче и негирају оно сутра (четири посто). Они који негирају данашњицу да би бранили оно јуче, њихову данашњицу (десет посто). Они који сматрају да је данашњица заблуда и који заказују састанак у будућности (дванаест посто). Они који прихватају јуче да би доказали да ово данас излази из дозвољених граница (двадесет посто). Они који још нису схватили да је уметност континуитет и замишљају да се уметност зауставила јуче да би се поново наставила можда сутра (шездесет посто). Они који не признају ни прекјуче, ни јуче, ни данас (сто посто).⁴⁸

Самим тим, било је очигледно да публика, за Коктоа, није била спремна за нову француску музику коју је он промовисао у свом манифесту, али да ли су били спремни композитори?

⁴⁶ Roger Nichols, *The Harlequin Years, Music in Paris 1917-1929*, (Los Angeles: University of California Press), 2002, 216.

⁴⁷ Žan Kokto, *Petao i Arlekin...*, нав. дело, 111.

⁴⁸ Исто.

Нови принципи компоновања

„Слушати кожом је начин на који слушају срне. Више волим да слушам својим чулима.“ (Ecouter avec sa peau, c'est la façon des biches craintives; je préfère écouter de toutes mes oreilles.)

Кокто је сматрао да би француски композитори требало да се врате мелодији: „Мелодија је у музици та која представља линију.“⁴⁹ (превела М.Ђ.) С обзиром на то да је музика пратила развој других уметности попут сликарства, повратак цртежу је, према њему, значио и повратак мелодији. Уздизао је музику попут Сатијеве, у којој не постоји рад са тематским материјалима, сматрајући да је сукцесивно низање међусобно повезаних али дистинктних елемената представљало бољи избор. Расправљао је и о огољеном ритму који би био у служби музике по којој се хода, а не музике у којој се плива, нити музике на коју се игра.⁵⁰ (превела М.Ђ.)

У свом манифесту, аутор је такође говорио и о оркестру будућности „чије струне не подрхтавају. Раскошни орфеон од дрвета, бакра и топовске цеви.“⁵¹ Насупрот софистицираним идејама романтичара и импресиониста, и узевши за пример оркестрацију дела *Парада*, тежио је оркестру „без коса“.⁵² Он је желео да композитори, у овом конкретном делу Ерик Сати, донесу видне измене управо у области оркестрације употребивши „нове“ инструменте, попут топовских цеви које су представљале „футуристички“ одјек, сирене, машине за куцање, револвера, лутријског точка, и уведу „буку“ као такву у звук. Међутим, он није био у потпуности задовољан добијеним „музичким“ резултатом. Залагао се за употребу мањих оркестарских састава, састављених од солиста чије боје јасно можемо спознати. Сматрао је и да би било добро да неки композитор почне да пише за вергл, праву фабрику звукова, јер бисмо, уколико он то добро обави, чули „велико богатство звука које тај апарат обично расипа на баналне поводе.“⁵³

Нове теме и оквири

„Кафе-концерт је често непоткупљив, позориште је увек поткупљиво.“ (Le Café-concert est souvent pur; Le théâtre toujours corrompu.)

Боемски стил париског живота и његови ефекти и утицаји на уметност били су велики и могу се, пре свега, описати променама у темама уметности. Те промене састојале су се, по Коктоу, у

⁴⁹ „En musique la ligne c'est la mélodie.“

Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin...*, нав. дело, 59.

⁵⁰ „Ni la musique dans quoi on nage, ni la musique sur qui on danse : de la musique sur laquelle on marche.“ Исто, 60.

⁵¹ Žan Kokto, *Petao i Arlekin...*, нав. дело, 109.

⁵² Мисли се на оркестар „без педала“.

⁵³ Žan Kokto, *Petao i Arlekin...*, нав. дело, 109.

увођењу света забаве – нечег необичног, једноставног, свакодневног, доступног свакоме на један или други начин – у „повлашћени“, „изоловани“ свет високе уметности: „Варијете, циркус, црни амерички оркестар обогаћују уметника као што чини и сам живот. Ови призори [...] надражују као што то чине машине, животиње, пејсажи, као опасност.“⁵⁴

Нова француска музика је требало да буде повезана са свакодневицом, а било је пожељно и да се инспирише уличним песмама, цез концертима, вашаром и циркусом, кафе-концертима и мјузик холлом. У тим областима су се, по мишљењу Коктоа, чувале „одређене, на свој начин племените традиције“,⁵⁵ у којима је млади музичар могао без сумње да пронађе изгубљену нит.⁵⁶

Један француски композитор, Ерик Сати, је пронашао ту „нит“ и успео да промени ток музике, поставивши се као својеврсни узор следећим генерацијама ствараоца.

Ерик Сати као узор и „отац“ нове француске музике

„Сати не гледа често платна сликара и не чита песнике, али воли да буде тамо где врви од живота. Има инстинкт за добре гостионице. Користи се климом.“ (Satie regarde peu les peintres et ne lit pas les poètes, mais il aime à vivre où la vie grouille; il a l'instinct des bonnes auberges; il profite d'une température.)

Велика оригиналност Сатија, била је поука младим музичарима да се не одричу сопствене оригиналности. Вагнер, Стравински и Дебиси су за Коктоа представљали „лепе хоботнице“, чијих се пипака тешко могао ослободити онај ко би им се приближио. Сати, насупрот њима „показује чист пут по коме свако може слободно да остави своје отиске.“⁵⁷ (превела М.Ђ.) Једна од особина овог композитора коју је аутор манифеста истицао била је његова флексибилност у времену у ком је живео, односно могућност да се „трансформише.“⁵⁸ За разлику од „устоличене климе“ Дебисија, Сати је био спреман да *отвори нова тајна врата и открије нови свет*. Свако његово дело, иако везано за претходно, „осамостаљује се и живи сопственим животом.“⁵⁹ (превела М.Ђ.) Управо таква дела осликавају Коктоову замисао „запрепашћења“ или „изненађења“ коју је Дјагилев пробудио у њему 1909. године својим коментаром. Жан Кокто је сматрао да је француски композитор учио савременике „смелости“ тог времена: једноставности,⁶⁰ односно музици пре свега, што ухо навикнуто на замагљеност и треперење није могло да схвати.

⁵⁴ Исто, 108.

⁵⁵ Исто.

⁵⁶ Исто.

⁵⁷ „[...] montre une route blanche où chacun marque librement ses empreintes.“

Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*..., нав. дело, 59.

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ „Chaque oeuvre intimement liée à l'oeuvre précédente se détache pourtant d'elle et vit d'une vie propre.“ Исто.

⁶⁰ Исто, 61.

Закључак

Жан Кокто је, током прве две деценије XX века, размишљао о новом путу којим би француска култура требало да крене, сматрајући да би повратак на старо био штетан, и одлучио да своје идеје претвори у „реалност“, у тада уобичајеној форми манифеста. У раду смо се осврнули на „изме“, различите „стране“ утицаје које је Кокто осуђивао. Он је у *Забелешкама поводом музике* обзнанио које би биле основе праве, нове француске музике, и позвао на ред и једноставност, промовишући Сатија као „оца“ нове (једноставне) француске музике. Тежио је демистификацији музике, удаљивању од поткупљивог позоришта и приближавању непоткупљивим оквирима и жанровима популарне музике попут кафе-концерта, мјузик хола. Сматрао је да је потребно створити музику која је блиска свакодневици, музику као део исте. *Петао и Арлекин* је интердисциплинарно дело и било би узалудно покушати да га сведемо на пуку књижевну или пуку музичку естетику. Године 1918. „било је потребно реаговати брзо, викати јако [...]. *Петак и Арлекин* је било љубавно дело, које је настало од умора мојих ушију.“⁶¹ (превела М.Ђ.) Испод афоризама, метафора, крила се једноставна истина, а повремени недостатак прецизности, као и преувеличавања, су је само додатно откривали. Ипак, Коктоов текст није могао да се сматра манифестом „Шесторке“, већ његовим личним манифестом који је настао у сарадњи са младим француским композиторима. Док су Жорж Орик и Франсис Пуланк (fr. Francis Poulenc, 1899—1963) применили у својим композицијама поједине принципе изнесене у *Петлу и Арлекину*, узевши за узора Ерика Сатија, други, попут Артура Хонегера, следили су сопствене принципе. Без обзира на то, његов утицај у међуратној, па и послератној култури Француске је толики да су његови написи о музици незаобилазни материјал за сваку врсту контекстуализације различитих музичких пракси у Француској тог времена.

⁶¹ „[...] il fallait agir vite, crier fort [...]. *Le Coq et l'Arlequin était un livre d'amour. Il naissait de la fatigue de mes oreilles.*“ Jean Cocteau, Jacques Maritain, *Correspondance (1923-1953)* avec la *Lettre à Jacques Maritain* et la *Réponse à Jean Cocteau* (1926), (Paris: Editions Gallimard, 1993), 294.

Литература

- Cocteau, Jean, Jacques Maritain, *Correspondance (1923-1953) avec la Lettre à Jacques Maritain et la Réponse à Jean Cocteau (1926)*, (Paris, Editions Gallimard, 1993).
- Cocteau, Jean, *Le Coq et l'Arlequin, Notes autour de la musique 1918*, Préface de Georges Auric 1978, (Paris: Editions Stock, 1979).
- Fulcher, Jane, *The Composer as Intellectual, Music and Ideology in France 1914-1940*, (New York: Oxford University Press, 2005).
- Hurard-Viltard, Éveline, *Le Groupe des Six ou le Matin d'un jour de fête*, (Paris, Klincksieck, 1987).
- Kokto, Žan, Petao i Arlekin – Zapisi o muzici (pripr. Ana Kotevska), *Novi Zvuk* 1, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1992).
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2009).
- Miller, Catherine, *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six, Rencontres poético-musicales autour des Mélodies et des Chansons*, (Hayen: Mardaga, 2003).
- Nichols, Roger, *The Harlequin Years, Music in Paris 1917–1929*, (Los Angeles: University of California Press, 2002).
- Pasler, Jann, New Music as Confrontation: The Musical Sources of Jean Cocteau's Identity, *The Musical Quarterly*, Vol. 75, No. 3, (Oxford: Oxford University Press, 1991).
- Silver, Kenneth, *Esprit de corps, The Art of Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, (Princeton, Princeton University Press, 1989).

THE WRITINGS OF JEAN COCTEAU ON (FRENCH) MUSIC

ABSTRACT: The main goal of this paper is to shed light on the under researched topic of the Jeanne Cocteau's perspective towards French music, about which he extensively wrote in his essays. While researching this topic, the author of the essay worked with the available Serbian translation of certain parts of the manifesto *Cock and Harlequin* from the *Novi Zvuk* no. 1, but also the materials in the original French language, such as *Prepiska (1923—53)* with *Pismom za Žaka Maritena u Odgovorom za Žana Koktoa* and this way gave her own contribution to the translated and also musicology literature dedicated to these actors of French twentieth century music. Based on these texts, Cocteau points out his support for the group of French composers known as *Les Six*, his animosity toward German music and the work of Richard Wagner and also towards his influence on French music (on the example of Claude Debussy). The author also points out her ideas about in which direction should modern French music continue to develop and his positioning of Erik Satie as a role-model of that music.

KEY WORDS: New French music, *Cock and Harlequin*, *Les Six*, German music, Paris, Diaghilev, Stravinsky, Debussy, Wagner, Erik Satie

НАПИСИ ДУШАНА ПЛАВШЕ О МУЗИЦИ НАСТАЛИ ТОКОМ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА²

АПСТРАКТ: Душан Плавша, музиколог и музички писац, се током друге половине двадесетог века бавио општеобразовном музичком педагогијом и методологијом популаризације музике, стога је педагошки приступ неодвојиви део његове музичке мисли. Кроз осврт на текстове у којима се увиђа Плавшин широки спектар интересовања, дефинисан је ауторов значај и допринос српској музичкој есејистици и критици. Специфичност већине његових написа је музичко-просветитељски карактер. Сагледавајући Плавшине дефиниције које се тичу стваралаштва композитора, уочава се истицање културних вредности и историјског значаја уметничких дела, док се анализирањем написа разумева какву позицију у њима заузима савремена музика, као и какви су ауторови лични афинитети и да ли су и на који начин идеолошка начела утицала на написе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Написи о музици, Душан Плавша, музичка есејистика, музичка критика, савремена музика, идеолошка начела.

Душан Плавша (1924–2009), музиколог и музички писац, једна је од најзначајнијих личности у области српске музичке есејистике и критике. Роксанда Пејовић наводи да је имао широк спектар интересовања, од критике до психологије и естетике, и од историје музике и социологије до педагогије,³ што се нарочито може уочити у текстовима из књиге *Музика из разних аспеката: естетичког, социолошког, педагошког, психолошког и историјског – есеји и студије* (1969).⁴ Ауторка Пејовић истиче да је Плавша био „радан и упоран“, написао је бројне књиге и чланке, од којих су неки намењени широј јавности,⁵ а био је уредник енциклопедије *Музичка уметност*.⁶ Душан Плавша је био уредник и *Савремених акорада*, „лист[а] за музичка питања, који је

¹ Контакт адреса: tijana.chitakovic@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Драгана Стојановић-Новичић, академске 2014/2015. године.

³ Роксанда Пејовић, Текстови о музици, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 703.

⁴ Душан Плавша, *Музика из разних аспеката: естетичког, социолошког, педагошког, психолошког и историјског – есеји и студије*, Београд, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969; студије и есеји обухваћени у овој књизи, већим делом настали су у току шездесетих година прошлог века, а објављени су у низу југословенских часописа, зборника и листова.

⁵ Роксанда Пејовић, Текстови о музици..., нав. дело, 703; У прилогу је дат преглед радова из Плавшиних збирки есеја.

⁶ Dušan Plavša (ur), *Muzička umetnost*, 12. tom enciklopedijskog leksikona *Mozaik znanja*, (Београд: Interpres, 1972). Писци и сарадници које је Плавша одабрао су: Јосип Андреис, Слободан Атанацковић, Иван Бајић, Петар Бингулац, Милисав Бркић, Душан Драговић, Хранислав Ђурић, Олга Јовановић, Зија Кучукалић, Миховил Логар, Лазар Марјановић, Нада Мосусов, Драгомир Пападополос, Војислав Поповић, Загорка Сабљић, Бранимир Сакач, Божидар Станчић, Андрија Томашек, Ненад Туркаљ, Илија Врсајков и Љиљана Пешић. Плавшина значајна музичко-просветитељска улога, увиђа се и на основу чињенице да је управо он изабран за уредника овог енциклопедијског издања.

објављивао есеје, чланке, критике, вести из свих подручја нашег и страног музичког живота, а био је окренут широј читалачкој публици“.⁷

Мишко Шуваковић при описивању типова музиколошких естетичких расправа издваја различите приступе, при чему Плавшине списе дефинише као историјско-теоријске расправе о музици као критичком и естетичком објекту, истичући да ове расправе садрже „елементе метакритике, значи, фрагментарне наслућујуће филозофске или естетичке расправе о природи, концепту и дискурсу музичке критике“.⁸ Осим Душана Плавше, у групу музичких писаца ове категорије спадају и Никола Херцигоња и Петар Бингулац. Они су се бавили сличним питањима као и Плавша, али је специфичност већине његових написа музичко-просветитељски карактер. „[И]зразити афинитет према савременој музици и према домаћем југословенском стваралаштву“, који Властимир Перичић уочава у Бингулчевим написима,⁹ јасно се увиђа и у написима Душана Плавше.

Роксанда Пејовић пише да се Плавшин први сусрет са естетиком догодио када је писао студију о естетичким погледима Војислава Вучковића (1910–1942).¹⁰

Душан Плавша се током друге половине XX века бавио општеобразовном музичком педагогијом и методологијом популаризације музике као активни музички педагог, посебно као професор Методике музичког васпитања (музичке културе) на Академији уметности у Новом Саду. Стога, педагошки приступ је неодвојиви део његове музичке мисли.

На основу анализе одабраних Плавшиних текстова, покушаћемо да установимо какву позицију у њима заузима савремена музика, као и какви су ауторови лични афинитети и у којој мери су текстови идеолошки конотирани.

„Музичко-педагошке дилеме“ и Плавшина „просветитељска улога“

„[N]i u svetu, ni u meni nisu se ugasile dve nesagorive ljubavi i jedna nada: ljubav prema muzici (pre svega umetničkoj, ali i svakoj drugoj dobroj) i ljubav prema mladima, naročito deci, s jedne strane, i nada u bolju budućnost, s druge strane.“¹¹

Dušan Plavša

Плавша констатује да је „посао ширења музичке културе све само не једноставан и прост“ и истиче Фехнерово (Gustav Theodor Fechner) начело које гласи: „Нема васпитања без образовања

⁷ Соња Маринковић, Музички часописи, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 683.

⁸ Мишко Шуваковић, Естетика музике XX века, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 744.

⁹ Властимир Перичић, О piscu, у: Petar Bingulac, *Napisi o muzici*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1988, 446.

¹⁰ Пејовићева пише да је Вучковић био „једна од најекспониранијих и најконтроверзнијих личности музичког Београда, који је своју завршну музичку реч исказао између два светска рата“, и такође истиче да је био представник дијалектичко-марксистичке идеологије, а размишљао је о „напредној“ и „реакционарној музици“. Уп. са: Роксанда Пејовић, *Текстови о музици...*, нав. дело, 693–694, 703.

¹¹ Dušan Plavša, *Predgovor*, у: *Muzičko-pedagoške dileme i teme: članci i rasprave*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1989), 5.

и обратно“.¹² Аутор је написао неколико књига које су посвећене непрофесионалним музичарима, са циљем да им омогући боље разумевање музике.¹³ У одређеним сегментима ових књига, он је исказивао своја идеолошка уверења, а такође се могу уочити и утицаји који су настали на основу тадашњег друштвено-политичког контекста.

„Хуманизација образовања и васпитања кроз предмет 'Музичко васпитање' у нашим школама“, текст је који је Душан Плавша излагао 1977. године на симпозијуму *Титова мисао и дело у социјалистичком васпитању*.¹⁴ Наводећи мноштво изјава Јосипа Броза Тита везаних за музику, Плавша указује да их је „drug Tito izgovorio u raznim prilikama kada je naše radne ljude i njihovu decu trebalo podsetiti na vrednosti koje kao da se gube, kao da se u njih počinje sumnjati“.¹⁵ Једна од Титових изјава цитираних у овом тексту односи се на васпитавање публике: „Publika se ne stvara sama od sebe, ona se mora vaspitavati“.¹⁶ Свака од Титових мисли, према Плавшином мишљењу, могла би да буде мото једне посебне музичко-социолошке, музичко-педагошке или културално-политичке студије, а аутор још истиче да се могу тражити нови аргументи који ослањују истинитост његових ставова и њихову хуманистичку вредност.¹⁷ Аутор наглашава да Тито „s posebnom pažnjom prati delovanje onih vaspitnih uticaja koji formiraju emocionalnu ličnost mladog čoveka i odraslog graditelja samoupravnog socijalističkog društva“.¹⁸ На основу овога се види да је и сам Плавша тежио да пише у складу са друштвено-политичким контекстом и захтевима тадашњег времена.

Један од добрих примера Плавшине педагошке мисије је књига *Увод у музичку уметност*.¹⁹ Како сам Плавша наводи, ова књига „није неко од обичних, већ познатих увођења у музику, и у музичку уметност, и није једна од оних нарочито популарно писаних популаризација музике“, већ је у њој „сав третман музичких дисциплина“ прожет естетским и социолошким мерилима.²⁰ Управо је ова последња најбитнија одлика поменуте, али и свих других Плавшених књига. Он константно покушава да повезује музику са „друштвено-естетским законима“, и према његовом мишљењу то је велика новина (у овој сфери). Своју заслугу аутор уочава и у јавно формулисаним питањима о „најмодернијим музичким струјањима“, нарочито о југословенској музици и њеним

¹² Исто, 6.

¹³ *Kako se sluša umetnička muzika*, Београд, Оmlаdина, 1957; *Моје дете и музика*, Београд, Народна књига, 1961; *Музички портрети и профили*, Загреб, Епоха, 1968; *Увод у музичку уметност*, (Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969); *У музичким вртovima*, (Нови Сад: Академија уметности, 1992).

¹⁴ Уп. са: Dušan Plavša, Humanizacija obrazovanja i vaspitanja kroz predmet „Музичко васпитање“ у нашим школама, у: *Музичко-педагошке дилеме...*, 16.

¹⁵ Исто, 13.

¹⁶ Исто, 15.

¹⁷ Исто, 13–14.

¹⁸ Исто, 14.

¹⁹ У току 1964. године Душан Плавша је држао курс *Увод у музичку уметност* у Дому културе Западни Врачар, стога указује да је текст истоимене књиге заправо проширени текст његових предавања на том курсу. Уп. са: Душан Плавша, *Увод у музичку уметност*, (Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1967), 7.

²⁰ Исто, 5.

развојним тенденцијама. Драгомир Пападополос истиче да Плавша „не посматра музичку материју апстрактно, као звучни медијум који се развија изоловано и независно од историјских, социолошких, психолошких и идеолошких околности времена у коме је настао“, видевши у томе његову вредност.²¹

„Стилска физиономија и развојне тенденције југословенске музике“ је поглавље које, као што је напоменуто, Плавша посебно истиче. Оно започиње разматрањима улоге југословенске музичке уметности у оквирима светске музичке културе, и Плавшином констатацијом да она има значај једне од националних стилских школа у европској музици XIX и XX века.²² Аутор закључује да би целокупна југословенска музика била „фолклороидног карактера“ да у XX веку није почела да „тражи и шире контакте са европском савременом музиком, посебно са политоналистима, ескпресионистима, а у последње време и са серијалистима, конкретистима и електронистима“.²³ Према Плавшином мишљењу, „космополитски оријентисани композитори“ су створили велики број вредних дела, иако са жаљењем уочава да тадашња југословенска музика није „стала уз раме са осталим националним културама“.²⁴ „Крокирањем“ стилске физиономије ове музике и процењивањем објективне улоге у светској музичкој култури, Плавша је понудио добар педагошки модел који би послужио образовању популације која не спада у професионалне музичаре.

*Моје дете и музика*²⁵ представља наслов Плавшине студије посвећене педагошком приступу при упознавању деце са музиком. Плавша се у књизи бави 'проблемом' – „Дете и савремена музика“.²⁶ У овом поглављу аутор истиче да дете нема никаквих афинитета према одређеној стилској школи, али да постоје опречна мишљења када је у питању савремена музика.²⁷ Плавша пише да је неопходно навести децу да бране своја становишта о музици данашњице, јер ће их то „побуђивати на критички однос према сопственим становиштима, заузетим под утицајем пропаганде савремене уметности или друштвеног круга у којем се крећу“.²⁸ Аутор истиче да се однос према савременој музици гради само на основу разумевања, износећи чињеницу да већ постоји одређено традиционално мишљење о вредности појединих творевина савремене музике, као и о њеним стилским правцима.²⁹ Битно је напоменути Плавшин

²¹ Исто, 9.

²² Исто, 110–111.

²³ Исто, 114.

²⁴ Исто.

²⁵ Душан Плавша, *Моје дете и музика*, (Београд: Народна књига, 1961).

²⁶ Исто, 87–93.

²⁷ Исто, 89.

²⁸ Исто.

²⁹ Према Плавшином мишљењу, млада личност треба да се ослони на цењена ремек дела попут *Петрушке* и *Жар птице* Игора Стравинског (Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882–1971) *Ромеа и Јулије* Прокофјева (Sergei Sergeyevich Prokofiev, 1891–1953) или *Пацифика 231* Хонегера (Oscar-Arthur Honegger, 1892–1955). Након проучавања ових дела, та млада особа би могла да се „отисне у слободне просторе савремене музике, који се још не могу сагледати једним јединим погледом“. Уп. са: Исто.

савет да се педагози 'не ограђују' од савремене музике, без обзира на интимно становиште,³⁰ у коме се још једном потврђује његово залагање за квалитетно образовање,³¹ али се и истиче тенденција ка вредновању савремене музике.

*Како се слуша уметничка музика*³² јесте Плавшина књига писана књижевним стилем, приповедачки, са циљем допирања до већег броја људи чије професионално усмерење није везано за музику; ова књига испуњена је разноврсним метафорама и поређењима, нарочито са књижевним делима или ситуацијама из свакодневног живота.³³ Ипак, уочава се његово изванредно познавање музичке материје, као и одличан смисао за описни педагошки приступ, којем је, уосталом, и остао доследан током читаве каријере музичког писца.

Утицај марксистичке идеологије у написима Душана Плавше из шездесетих година XX века

„[J]asno je da prestaje biti marksist onaj teoretičar umetnosti, pa i muzike, koji u socijalnoj ulozi umetnosti ne vidi polaznu i završnu fazu procesa tzv. socijalizacije umetničkih proizvoda...”³⁴

Dušan Plavša

Једно од главних питања марксистичке филозофије уметности представља питање утицаја и веза између музике и друштва.³⁵ Синтетички и аналитички чин перципирања музике Душан Плавша исправно сматра неопходним при третирању музике као естетичке чињенице, али разматра и њену социјалну судбину.³⁶ Плавша пише: „Философија данас увелико тражи помоћ од 'здравог разума' и време је да наука о музици потражи ослонац у неким питањима у 'здовој музикалности'.”³⁷; а цитирајући Маркса (Karl Heinrich Marx): „За немускално ухо ни најлепша музика нема никаквог значаја“, жели да укаже да би било добро да макар марксистички музички естетичари и социолози усвоје ову мисао као полазну тачку својих истраживања. Дефинишући музикалност као „чулну претпоставку мисаоног односа према музици“, Плавша наглашава да када су у питању чињенице уметности, заправо је првенствено реч о друштвеним вредностима и категоријама мишљења индивидуалног и социјалног бића човека.³⁸ Ове мисли исказане у

³⁰ Исто, 93.

³¹ Битно је напоменути да Плавша упућује родитеље на најважнију музичко-педагошку литературу, на коју се и сам ослања, а чији су аутори: Петер Поточник, Ели Башић, Вера Маџјанић, Карел Направник, Рудолф Мац, Станка Фучкар, Божићар Д. Стефановић и Бранко Ракијаш.

³² Dušan Plavša, *Kako se sluša umetnička muzika*, (Beograd: Omladina, 1957).

³³ Један од добрих примера за ово је Плавшино поређење посетиоца концерта уметничке музике са странцем који је дошао у непознати град. Уп. са: Исто, 19–20.

³⁴ Dušan Plavša, *Društvena uloga muzike prikazana u udžbenicima i priručnicima za muzičko vaspitanje u osnovnoj školi*, у: *Muzičko-pedagoške dileme...*, 17.

³⁵ Александар Васић, Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици између два светска рата, *Филозофија и друштво XXIV (3)*, (2013), 216.

³⁶ Душан Плавша, *Музика из разних аспеката...*, нав. дело, 6.

³⁷ Исто.

³⁸ Исто.

предговору збирке *Музика из разних аспеката* на одличан начин уводе у главна идејна полазишта Душана Плавше, инспирисана марксистичком идеологијом.

У тексту *Musica volat* Плавша објашњава да се процес доживљавања уметничког дела поистовећује са процесом доношења суда, што је, према његовом мишљењу, добар доказ који сведочи о друштвеном карактеру уметности.³⁹ Он пише да „уметничко дело тангира субјект, изазива мисаоно-емотивна кретања у њему, а затим тако духовно покренути субјект настоји да се објективизира, да се наметне својој средини, да се афирмише“,⁴⁰ наводећи да доживљавање уметничког дела показује способност квалификације да се о њему суди, и закључујући да се о суду мора водити рачуна као о друштвеној чињеници – елементу јавног суда о његовој вредности, као и вредностима стилске школе и уметника. Према Плавшином мишљењу, многе невоље за уметнике су произашле из природног права човека на суђење о уметности, а главни проблем у том смислу је „мали интервал просечног људског живота у поређењу са временским интервалом потребним да се нека револуционарна промена у уметности афирмише као традиција“. ⁴¹ Ово се може повезати са потешкоћама савремених музичара да буду прихваћени, како код нас, тако и у свету, а Плавшина констатација такође отвара поље питања везаних за традицију и њену важност при процењивању уметничких дела. Он сматра да је друштвени положај музичара „знатно неповољнији“ у односу на друге уметнике, а то „проистиче из саме природе уметности тонова“. ⁴² С тим у вези, Плавша спомиње методику популаризације музике, реформу музичке наставе у школама и организацију музичког живота у друштвеним срединама, а тиме и потврђује „просветитељски“ карактер својих написа, као и непрестану тенденцију повезивања друштвених карактеристика и музике.

Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици између два светска рата проучавао је Александар Васић у раду са истоименим насловом, а као полазну тачку свог рада наводи анкету из 1928. године, која се бавила питањима о националном музичком стилу и којим путем треба да иде југословенска музика.⁴³ Сличним питањима бавио се и Душан Плавша у есеју *Тезе о националном у југословенској савременој музици*, који је прочитан као реферат у оквиру Музичког бијенала Загреб 1963, а у изводу, под насловом *Тезе о националном у музици*, дат је као прилог дискусији на семинару музиколога-марксиста у Прагу 1963. године и објављен у Билтену тог семинара на чешком језику.⁴⁴ Плавша започиње расправу навођењем општих уверења у које спада и уверење да је југословенска музика по својој суштини

³⁹ Душан Плавша, *Musica volat* у: Исто, 9.

⁴⁰ Исто.

⁴¹ Исто, 10.

⁴² Исто.

⁴³ Одговори су се разликовали у зависности од позиција одређених листова. Марксисти су писали о политичком, друштвеном и економском стању, а замерали су онима који су имали „идеалистички“ поглед на фолклор и народни дух. Структура музичког уметничког дела и историје музике у целини, тумачене су као одраз вануметничких чинилаца и процеса. Уп. са: Александар Васић, *Марксизам и друштвенополитички ангажман...*, нав. дело, 212–214.

⁴⁴ Душан Плавша, *Музика из разних аспеката...*, нав. дело, 7.

национална, сматрајући да се то уверење заснива на неким историјским чињеницама, али и да постоје аргументи који су скуп неповезаних података.⁴⁵ Као важан проблем, Плавша истиче природу и карактер националног у југословенској музици који, према његовом мишљењу, нису били довољно истражени.⁴⁶ Према Плавшиним речима, историјско-естетска је чињеница да је једно од битних обележја југословенског музичког национализма коришћење фолклорних мотива, али да је дошло до неоправданог уопштења значаја фолклора. С тим у вези, Плавша указује на битно питање – да ли национално представља садржајни или формални моменат уметничких дела, истичући да би у случају формалног, фолклор представљао битан сегмент националне уметности.⁴⁷

Поставивши питање о функцији националног у савременој музици, он истиче да се суштински одговор може добити тек након што социологија и музичка естетика дају одговоре на питање – који су идејно-естетски разлози навели одређеног аутора да употреби фолклорну ризницу, и након испитивања етно-психолошких и друштвених узрока коришћења метода обраде фолклора у делима југословенских композитора прошлости и садашњости, наглашавајући важност проучавања садашњости због избегавања неприпремљености коју доноси будућност.⁴⁸ Наведеним закључцима, Душан Плавша је још једном потврдио усмереност ка социолошким чиниоцима у смеру испитивања феномена националног у музици.

Иако претенциозан, закључак да је „југословенски музички стваралац у стању да изрази себе и када говори сасвим туђим језиком“,⁴⁹ потврђује Плавшино залагање за даљи развој наше музике и величање исте, а одјек марксистичке поруке на крају есеја спроводи позивајући се на Вучковића у вези са стварним потребама људи оне средине из које је музика изникла и за коју је у првом реду створена, и наглашава да ће наши композитори „тек као национални на било који начин, на бази фолклора или без те основе, бити примарно друштвени и постати предиспонирани за укључење у шире токове светске музике данашњег времена“.⁵⁰

⁴⁵ Душан Плавша, Тезе о националном у југословенској савременој музици у: Исто, 128.

⁴⁶ Соња Маринковић пише да је „jugoslovenstvo (je), dakle, bilo nametnuto kao 'produžena ruka' nacionalnog, kao njegov novi, prostraniji okvir“, и такође истиче да „jugoslovenstvo ovde nikada nije donelo suštinske novine. Jer linija narodno-nacionalno nikada i nije bila kruto povlačena. Umetnost nije poznavala stroge regionalne, nacionalne, pa ni nove nacionalne granice“. Уп. са: Sonja Marinković, Srpski kompozitori i ideja jugoslovenstva između dva rata u: Dragoslav Dević (ur), *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog 29-31. X 1987*, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1987), 196–197.

⁴⁷ Душан Плавша, Тезе о националном..., нав. дело, 129.

⁴⁸ Исто, 133.

⁴⁹ Музички ствараоци који нису користили фолклор, према Плавшином мишљењу „падали су у анационализам“ због одраза наше, југословенске психе. Одрас „југословенске психологије“ Плавша увиђа и у „брзини и лакоћи којима су млађи композитори савладали техничку страну европског модернизма“, сматрајући то последицом изузетне асимилационе способности југословенског националног карактера. Уп. са: Исто, 138–139; Петар Бингулац у говору ову Плавшину мисао исправно дефинише као прилично несигурну поставку југословенске карактерологије. Уп. са: Исто, 222. Према мишљењу Соње Маринковић, кључ за разумевање југословенства „лежи у tome što jugoslovensku ideju naši kompozitori nisu shvatili kao negaciju posebnosti (plemenske ili nacionalne, svejedno) već kao mogućnost za simbiozu, pa i sintezu sa drugima“. Уп. са: Соња Маринковић, *Музички часописи...*, нав. дело, 199.

⁵⁰ Душан Плавша, Тезе о националном..., нав. дело, 140.

Пишући о Вучковићевим тезама о утицају друштвене производње на неповољну афирмацију савремене музике тог времена,⁵¹ Плавша претпоставља да би Вучковић ту исту сметњу видео и у развоју конкретне и електронске музике.⁵² Из овога Плавша спознаје смисао појма „друштвене потребе“, објашњавајући да то „нису потребе свих људи једне друштвене средине, шире или уже, већ потребе оног дела човечанства који некада може бити привремено и у мањини, али који духовно припада снагама које покрећу прогрес људског друштва“, тиме изједначавајући сам прогрес музике са оним који је друштвени, а додајући да ти појединци „поседују довољно развијену психофизиолошку моћ аперцепције специфичних звучних структура модерне музике као музичко-изражајних средстава на тренутно највишем ступњу свог историјског развика“.⁵³

На основу свега наведеног, увиђа се да је социолошки аспект најважнији од свих аспеката из којих Душан Плавша посматра музику, а то указује и на посебно место које марксистичка идеологија заузима у његовом есејистичком стваралаштву.

„Музички портрети и профили“ савремених совјетских композитора у Плавшиној истоименој књизи – одрази идеолошких начела

Душан Плавша у предговору своје књиге *Музички портрети и профили* неколико пута наглашава да је реч о „популарно писаним есејима“ који су намењени широј читалачкој публици. Имајући у виду Плавшину константну тенденцију ка „оплемењивању духа“ публике која не припада кругу професионалних музичара, уочава се да он и у овој књизи јасно спроводи своју „педагошку мисију“. Пишући о „попуњавању празнине“ у нашој тадашњој „веома сиромашној – популарно писаној – музичкој литератури“, Плавша још једном потврђује своју усмереност ка „ширењу знања“, а његова констатација да се уочавају разлике у „зрелости“ појединих историјских и естетских судова и ставова упућују нас на одређене недоследности у концепту његових есеја, које ће бити осветљене у току анализе истих.⁵⁴

⁵¹ Соња Маринковић пише да „када се говори о значењу и значају Вучковићевог теоријског рада у времену када је живео, посебно треба истаћи чињеницу да је његов социолошки и антрополошки заснован приступ изучавању уметности представљао један нов квалитет у односу на – у музици до тада владајућа – идеалистичка, онтолошко-космолошка схватања порекла и смисла уметничког чина и уметничког дела, схватања која нису имала значај теоријско осмишљеног концепта“. Уп. са: Соња Маринковић, *Контроверзе Вучковићеве позиције у покрету социјалне уметности (прва фаза развоја покрета, 1930–1936)*, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин (ур), *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајичића и Војислава Вучковића*, (Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010), 85.

⁵² Душан Плавша, Војислав Вучковић у модерној музици, музичкој сцени и филму, у: *Музика из разних аспеката...*, 110.

⁵³ Исто.

⁵⁴ Плавша напомиње да се есеји разликују по форми и претензијама, јер су неки од њих обимније монографије у којима се портретише одређени композитор, док су други „слободно компоновани“, краћи есеји који осветљавају неке проблеме стила или израза у стваралаштву композитора. Ове напомене се испостављају као тачне након детаљне анализе сваког есеја. Уп. са: Dušan Plavša, *Muzički portreti i profili*, (Zagreb: Epoha, 1968), 5.

Према мишљењу Душана Плавше, Сергеј Рахмањинов (Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, 1873–1943) је последњи у низу „великих романтичних песника клавира“, заједно са Скрјабином (Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872–1915).⁵⁵ Паралела коју Плавша успоставља између Листа (Franz Liszt, 1811–1886) и Рахмањинова, допуњена је његовим интересантним запажањем у коме се истиче да постоје битне разлике, а прва од њих је да је Рахмањинов Словен, близак словенској грани романтичара. Према ауторовом мишљењу, сви словенски романтичари су пореклом из аристократских слојева и то „удаљење од тла“ и „подјармљених маса“ проузрокује меланхолију.⁵⁶ Управо у једној од констатација која следи након поменуте, јасно се читава Плавшин идеолошки став, а то је анимозитет према „формализму, површном виртуозитету, артизму“.⁵⁷ Душан Бошковић пише да антикапиталистички дух марксизма скрива у себи једно обележје које се ретко истиче, а то је став против модерне. Аутор даље констатује да, ако је модерно доба донело професионализацију низа људских делатности, то јест, да се свака људска активност одвија према специфичним правилима, то је из визуре марксиста виђено као парцијализација и знак отуђености.⁵⁸ Схваћено у том марксистичком смислу, формализам је вероватно према Плавшином мишљењу знак парцијализације и отуђености композитора; стога, иако у овом есеју детаљно не образлаже своје схватање, наведено објашњење чини се најлогичнијим и најтачнијим. Сагледавајући све дефиниције које се тичу стваралаштва Рахмањинова, увиђа се истицање културних вредности и историјског значаја уметничког дела, али у складу са рефлексијама марксистичке идеологије. Плавша не поткрепљује своју тезу да је свака уметност која има упориште у претходним епохама – уметност еклектичког карактера.

Душан Плавша сматра да се у стваралаштву Сергеја Прокофјева одражава дух самосвесног човека двадесетог века,⁵⁹ као и наклоност према општим људским темама и формама израза које проналази у „improvizatorskom dodiru sa tonskom materijom“.⁶⁰ Идеолошка начела Плавша исказује у изјави да се Прокофјев за своју музичку мисао сам изборио, „отимајући“ је сопственој инвенцији, која се „rado zavlacila u jazbine konstruktivizma ili banalnosti i površne dopadljivosti“.⁶¹ Плавша указује на непотпуност форме критике Централног комитета СКП која је упућена совјетским композиторима, јер је истакнут само један вид формализма – компликованост тонског слога, али не и његово поједностављивање, то јест, банализовање. Међутим, Прокофјев се, како закључује Плавша, „отима“ једностраности критика и, чинећи то, долази до трагичне дилеме.⁶² Композиторова намера да се прилагоди захтевима средине спутава

⁵⁵ Dušan Plavša, Sergei Rahmanjinov (1873–1943) у: *Muzički portreti...*, 193.

⁵⁶ Исто, 191.

⁵⁷ Исто.

⁵⁸ Dušan Bošković, Mogućnosti osporavanja marksističke estetike, *Filozofija i društvo*, (1995), br. 8, 110–111.

⁵⁹ Dušan Plavša, Sergei Prokofjev..., нав. дело, 213.

⁶⁰ Исто.

⁶¹ „Јазбине конструктивизма“ се, као и формализам, могу посматрати као Плавшино разумевање истих у виду знака отуђености и парцијализације, а негативна одређеност конструктивизма додатно је појачана поређењем са јазбинама.

⁶² Dušan Plavša, Sergei Prokofjev..., нав. дело, 218.

слободан развој његове креативности, и, према мишљењу Плавше – све је већи јаз између хтења и остварења у његовим делима, а *Камени цвет* резултат је трагичног краја те дилеме. Прокофјев, чак и када се инспирише прошлошћу, „доноси нам неки заборављени цвет“ и окреће се лицем према животу и човеку, у чему Плавша види истински квалитет.⁶³ Синтагма „окретање лицем према животу и човеку“ често се среће у есејима Плавше, што нас наводи на закључак да је то једна од најбитнијих, ако не и најбитнија поставка, која је аутору пресудна за позитивно оцењивање нечијег стваралаштва. Душан Бошковић наводи да је Милан Кангрга међу првима истакао лозинку „Приблизити живот уметности!“, и то полемишући са соцреалистичким „Приблизити уметност животу“, а у том тексту Кангрга је формулисао начело које ће бити водеће у једном естетичком кругу: „Sam život mora da se približava umjetnosti, to jest da se uzdigne na nivo umjetničke ideje, kako bi čovjek mogao umjetnički živjeti, što znači živjeti u istini, nesputano i slobodno“.⁶⁴ Поредећи Плавшину синтагму са Кангргиним начелом, увиђамо Плавшину усмереност ка истицању друштвене функције музике и пропагирању такве врсте компоновања.⁶⁵

Као централни проблем у вези са стваралаштвом Дмитрија Шостаковича (Dmitri Dmitriyevich Shostakovich, 1906–1975), Плавша поставља нагле заокрете у стваралачком ставу, од којих, према ауторовом мишљењу, највише штете има сам композитор.⁶⁶ Без обзира на позиционирања која се наводе у тексту посвећеном Шостаковичу, и сврставање композитора међу „идеолошке колебљивце“ и „антинародне“ преступнике“ с једне стране, или виђење композитора као жртве идеолошког насиља тоталитарног режима, са друге стране, Плавша пише да је композитор „корачао“ са специфичним погледом на свет, који је био дубоко прожет искреним хуманизмом и напредним идеолошким стремљењима.⁶⁷ Занимљиво опажање, изложено у виду метафоре – „Stvaralac je sličan insektu, zatvorenom između dva prozorska okna, kome je neki mali otvor na staklu izlaz iz zatvora...“,⁶⁸ упућује на Плавшино разумевање свих тешкоћа у чину уметничког стварања, нарочито у специфичним друштвеним околностима, као и његов изванредан смисао за приближавање композиционих процеса широј публици. Плавша констатује да је Шостаковичева жеља била да „postane tonski pesnik radnog heroizma sovjetskih ljudi i njihove borbe za oslobođenje od zaostalosti“.⁶⁹ Пишући о сложености уметничке личности,

⁶³ Исто, 219.

⁶⁴ Dušan Bošković, *Mogućnosti osporavanja marksističke...*, нав. дело, 120.

⁶⁵ Ово се може упоредити са есејима Марка Ристића, посебно са текстом у коме Ристић пише: „[И]ако је однос песника са тим спољним светом мучан и неподношљив, чак и ако му се тај спољни свет укаже, кроз све облике још несавладивих природних и наметнутих друштвених репресија које га притискају, као зао и одвратан, он ће га својим унутрашњим светом моћи негирати – то јест моћи ће реагирати на њега онако како му изгледа једино могуће – само под условом да и за ту своју бунтовну или очајничку негацију и погрду, за то своје згађено и ужаснуто одбацивање спољног света, црпи снагу и садржину из самог тог спољног света.“ Уп. са: Марко Ристић, *Историја и поезија*, (Београд: Издавачко предузеће Просвета, 1962), 10–11.

⁶⁶ Dušan Plavša, *Dmitrij Šostakovič (1906–[1975])*, у: *Muzički portreti...*, 220.

⁶⁷ Исто, 221.

⁶⁸ Исто, 224.

⁶⁹ Исто.

аутор истиче да се она не исцрпљује у свом „друштвеном бићу“, већ се „социјално“ у интимној музици рефлектује посредно, тиме наглашавајући да Шостакович није запао у антисоцијални индивидуализам.⁷⁰ Без обзира на наклоност друштвеној функцији музике, Душан Плавша ипак запажа да се стваралаштво овог композитора није „*rastvorilo u pragmatiku služenja 'dnevnim potrebama aktuelne političke problematike'*“.⁷¹ Сви Плавшини искази о уметности Шостаковича могу се довести у везу са Бошковићевим разматрањем соцреалистичке доктрине. Наиме, Бошковић пише да је „*doktrina socijalističkog realizma bila moćno sredstvo u rukama partijskih ideologa za ponižavanje umetnika*“, као и да уметници „*nisu mogli da budu sigurni da će uspostaviti svoje umetničko ja čak i kada prihvate socijalistički realizam*“. Душан Бошковић закључује да је то „*poseban, psihološki razlog, zašto je tako žestoko, brutalno odbačen socijalistički realizam, koji bi se pod drugim okolnostima, mogao posmatrati samo kao normativna varijanta marksističke estetike*“.⁷²

Југословенски и европски савремени композитори из Плавшине визуре

Душан Плавша се бавио „портретисањем“ савремених композитора и анализирањем појединих дела.⁷³ У тим написима се уочавају исте тенденције, као и у претходним – проналажење друштвене функције музике у различитим делима, истицање националних особености и величање индивидуалних особина.

Аутор је позиционирао Јосипа Славенског (1896–1955) као централну фигуру југословенске музике. Пишући о њему, аутор уочава да је композитор „*inkarnacija stvaralačkog nemira i želje za saznanjem*“ и истиче „*samosvest umetnika koji u svojim rukama drži dve niti stvarnosti: fizičke i društvene*“.⁷⁴ Упооређује га са Питагором због опчињености хармонијом бројних односа који владају у акустици, напомињући да је композитор веровао да су они одраз космичког склада.⁷⁵ Осим фаворизовања *Симфоније Оријента* и *Балканофоније*, Плавша интересантно запажа да је хорску минијатуру *Вода звира из камена* певала већина наших певачких друштава, констатујући да би ово дело требало уврстити у антологију светске савремене хорске литературе, уколико би иста била стварана.⁷⁶

⁷⁰ Исто.

⁷¹ Исто.

⁷² Dušan Bošković, *Mogućnosti osporavanja marksističke...*, нав. дело, 95.

⁷³ Плавша исте закључке износи и у енциклопедији *Музичка уметност*, чији је уредник, а коришћена литература за јединице о савременим композиторима била је управо његова књига *Музички портрети и профили*. Композитори о којима је Плавша писао у *Музичкој уметности*, а анализирани су у претходном и овом поглављу, на основу његових других текстова, јесу: Шостакович, Прокофјев, Милојевић (1884–1946), Препрек, Форе (Gabriel Fauré, 1845–1924) и Шимановски (Karol Szymanovsky, 1882–1937). Уп. са: *Muzička umetnost*, 143–144, 342, 480, 483–485, 574–575, 579–580; Петар Бингулац пише јединицу о Славенском, Драгомир Пападополос о Штраусу (Richard Strauss, 1864–1949), док је Андрија Томашек аутор јединице о Артуру Хонегеру, а сви ови аутори као литературу користе *Музичке портрете и профиле*. На основу овога се може закључити да су Плавшини текстови заиста били погодни за ширу јавност због свог педагошко-просветитељског карактера. Уп. са: Исто, 194–195, 543–544, 584–586.

⁷⁴ Dušan Plavša, Josip Slavenski, у: *U muzičkim vrtovima*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1992), 77–78.

⁷⁵ Исто, 78.

⁷⁶ Исто.

У току разматрања о стваралаштву Стевана Христића (1885–1958), Плавша указује да се овај композитор није „окренуо“ од постојеће националне музичке традиције, упоређујући га са Мокрањцем (Стеван Стојановић Мокрањац, 1856–1914).⁷⁷ Аутор пише:

Koraci koje je učinio Stevan Hristić predstavljaju u čitavoj njegovoj generaciji, nazvanoj 'srednjom generacijom srpskih kompozitora', najsigurnije kretanje stazom koju su trasirali Mokranjčevi ideali (...) Tako jasna idejno-estetska orijentacija sačuvala je Stevana Hristića od svih onih meandriranja kojima je naklonjena većina mladih stvaralaca, koji spoljnom dopadljivošću i senzacionalizmom nepredvidljivosti svog razvoja žele da na sebe skrenu pažnju javnosti pre kristalizacije svog stvaralačkog subjekta.⁷⁸

На основу овог цитата уочавамо Плавшино веће интересовање за националну оријентацију у односу на друге савремене токове музике. У закључку он изриче признање „уметнику који је умео, као раније Мокранјас, да измири тешко мирљиве квалитете уметничке сериозности и široke popularnosti“.⁷⁹

Линију уметничког развоја Милоја Милојевића Плавша дефинише као испрекидану и пуну „скоковитих успона и покушаја“, а посебно истиче његова дела из области камерне музике.⁸⁰ Хорску минијатуру – *Муха и комарац*, аутор карактерише као виртуозну минијатуру, пуну народног хумора, и истиче да је музички портретисана „tako reljefno da nam se slušni utisci prosto pretvaraju u vizuelne predstave komične svađe muhe i komarca“.⁸¹ У закључку о стваралаштву овог композитора, Плавша наглашава да *Интима* „nosi akcente neke nesaopštene lične drame pesnika i veoma je doživljeno i inventivno delo, jedno od najuzbudljivijih ne samo u opusu Milojevićevom, već i u čitavoj jugoslovenskoj kamernoj literaturi“.⁸²

Осим тога што је у текстовима писао о нашим најпознатијим композиторима који су стварали у XX веку, Душан Плавша је настојао да изнесе своје виђење и о мање афирмисаним композиторима у тадашњој југословенској средини, са жељом да њихово уметничко стваралаштво постане познато широј јавности. Један од таквих примера је Плавшина анализа циклуса соло песама *Црв смрти* композитора Станислава Препрека.⁸³ Овог композитора аутор дефинише као „музичког песника пролећа и радости, усамљености и мистерије смрти“, указујући да су малобројни они који познају ту личност наше музичке културе.⁸⁴ Плавша упућује сугестивну критику тадашњој друштвеној средини, наглашавајући да „umetniku sasvim izuzetnog formata ova sredina nije uspjela ili nije umela više i bolje da pomogne u propagandi njegovih dela, te tako ime ovog vrsnog muzičkog stvaraoca jedva da je i poznato“.⁸⁵ Покушавајући да донекле исправи

⁷⁷ Dušan Plavša, Stevan Hristić, у: *U muzičkim vrtovima...*, 79.

⁷⁸ Исто, 80.

⁷⁹ Исто.

⁸⁰ Dušan Plavša, Miloje Milojević, mnogostrani muzički radnik, у: *U muzičkim vrtovima...*, 88.

⁸¹ Исто, 89.

⁸² Исто.

⁸³ Ciklus solo-pesama „Crv smrti“ od Stanislava Prepreka, у: Dušan Plavša, *Musica humana: eseji i studije*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1990), 155–168.

⁸⁴ Исто, 155.

⁸⁵ Исто.

већ учињену грешку, аутор пише о Препрековом импозантном животном опусу и „духовном видуку“ који је проширен додирима са европском, америчком и источњачком литературом, чије су теме постале извори његових музичких инспирација и стваралачких мотивација.⁸⁶

Плавша анализира композицију за гудачки оркестар *Метаморфозе В А С Н* Рудолфа Бручија,⁸⁷ и увиђа да је добро што је композитор избегао термин тема у наслову свог дела, јер оно представља врсту серијалних контрапунктских варијација, стога „serija nije tema, to je voljom nametnuti formalni režim u izgradnji atonalne strukture“.⁸⁸ Стваралачки метод Бручија, према Плавшином мишљењу, ближи је „neobaroknom-ekspresionističkom konstruktivizmu nego intuitivizmu konkretista i elektronista“.⁸⁹ С обзиром на то да је писао о овом делу, можемо закључити да Плавша није само истицао национално оријентисане композиторе, већ је, како и сам пише, сматрао да су и дела попут овог значајна, „što dokazuje da smo se u tokove evropske muzičke moderne uspele uključiti na stvaralački, a ne eklektički način“.⁹⁰

Рихард Штраус, Јан Сибелијус (Jean Sibelius, 1865–1957), Габријел Форе, Карол Шимановски и Артур Хонегер јесу европски композитори чије је стваралаштво настајало током XX века, а којима се Плавша бави у својој књизи *Музички портрети и профили*.

Желећи да што боље представи стваралачку личност Рихарда Штрауса широј јавности, Плавша цитира речи Ромена Ролана (Romain Rolland):

Rihard Štraus je savršena Malerova suprotnost. (...) On uvek izgleda kao veliko, rasejano dete naprćenih usana. Velik je, vitak, prilično otmen i ohol, te se čini da je finije rase nego drugi nemački umetnici među kojima se nalazi. Kako je precizan, otupeo na uspeh i veoma preduzimljiv, daleko je od toga da bi se smerno i pomirljivo odnosio prema drugim muzičarima kao Maler. Isto je tako nervozan kao on, i dok vodi orkestar, predaje se mahnitom plesu, koji prati najnepoznatije pojedinosti njegove drhtave muzike kao bistra voda u koju je malopre bačen kamen.⁹¹

Међутим, Плавша додаје да Ролан није запазио да Штраусов стваралачки опус осцилира између „nićeanstva i Šopenhauerovog pesimizma“, закључујући да није случајно што је Штраус „drugi Rihard koga je nacizam slavio kao svog autentičnog pesnika“.⁹² Аутор наглашава да се композиторова инспирација темељи на великом диригентском искуству и пише да је као диригент био „besprekorni poznavalac duše i duha svakog člana orkestarskog kolektiva“.⁹³ Плавша на крају критикује композиторов „ексклузивни“ индивидуализам, закључујући да га је он спречио да живот „gleda očima umetnika-realiste i humaniste“.⁹⁴ На основу ове мисли се јасно види Плавшин однос према друштвеној функцији музике коју, када год је могуће јасно наглашава.

⁸⁶ Dušan Plavša, *Ciklus solo-pesama...*, нав. дело, 155–156.

⁸⁷ „Metamorfoze В А С Н“ od Rudolfa Bručija, у: *Musica humana...*, 169–176.

⁸⁸ Исто, 171.

⁸⁹ Исто, 174.

⁹⁰ Исто, 176.

⁹¹ Dušan Plavša, Rihard Štraus (1864–1949), у: *Muzički portreti...*, 169.

⁹² Исто, 170.

⁹³ Исто, 176.

⁹⁴ Исто, 181.

Сложеност појма „савремен“ Плавша уочава када је реч о финском композитору Јану Сибелијусу. Према Плавшином мишљењу, овај композитор не припада ниједном европском „изму“ до краја: „Suviše mu je razigrana mašta da bismo ga uvrstili među realiste, suviše su uverljive slike njegove fantazije, da bismo ga smatrali romantičarem. On ništa ne konstruiše, on prirodu ne stavlja u službu 'agitke' (kao npr. Wagner), on je humanizira, intimno oseća njena treperenja i poetski ih izražava.“⁹⁵ У складу са сопственим уверењима, Плавша наглашава да је „čovек redovno uključen u Sibelijusovu prirodu, bilo kao mitološko biće ili kao narod, koji za njega ima vrednost rastinja sraslog sa tlom“.⁹⁶ Аутор закључује и ово:

Životno delo Jana Sibelijusa, prvog građanina i nacionalnog heroja svoje zemlje, utkano je u tkivo savremene muzike na poseban način. Ono nalikuje na stoletni hrast, čija je starost srasla s tlom, a mladost u krošnji peva pesmu suncu, vetru i večitom obnavljanju u prirodi. Sibelijus je dovoljno konzervativan da se ne pridružuje svakom pokretu koji samodopadljivo razvija zastavu napredne estetske misli, ali je i dovoljno evolutivan da iz riznice evropske Moderne usvoji one tekovine koje za njega imaju neprolazni značaj.⁹⁷

Габријел Форе је, према Плавшиним речима, био значајан као педагог, један од духовних покретача своје епохе и припадник елитних француских интелектуалаца „čija se delatnost ne može ocenjivati jedino prema vidljivim tragovima (stvaralačkom opusu ili izvođačkoj delatnosti, odnosno radu na teoretsko-naučnom polju), već čiju 'prisutnost' treba tražiti i u pojavama sa kojima je imao samo posredne veze, ili sa kojima je dolazio u dodir u svakodnevnom društvenom saobraćaju“.⁹⁸ Аутор га стога и сагледава „у тоталитету свог друштвеног деловања“ и закључује да је Форе један од потпорних стубова величанствене зграде галске музичке културе, али га и критикује због одсуства критичког става према свету и човеку, што је битно за ауторова идеолошка уверења.⁹⁹

Фолклоризам Карола Шимановског Плавша повезује са Стравинским и Бартоком (Béla Bartók, 1881–1945) али наглашава да се у том фолклоризму не осећа да је уметник део народа.¹⁰⁰ Са дозом критичког става, Плавша пише да Шимановски „ipak ostaje samo posmatrač seoske rutine, koja ga kao građanina oduševljava vitalnošću i prirodnošću“.¹⁰¹ Интересантан је следећи Плавшин закључак, који је такође врста критике упућена одређеном делу друштва, а гласи: „Ipak, i pored velike snage izraza i maštovite forme čini se da današnji izvođači polako zaboravljaju na velikog Poljaka, kome mnogo štošta što se danas kiti epitetom 'moderno' duguje roditeljsku zahvalnost“.¹⁰²

Текст о Хонегеру Плавша започиње цитирањем композитора: „Uvek sam težio da stvaram muziku koja će biti shvatljiva masi slušalaca, a dovoljno lišena banalnosti da zainteresuje i

⁹⁵ Dušan Plavša, Jan Sibelijus (1865–1957), у: *Muzički portreti....*, 185.

⁹⁶ Исто, 186.

⁹⁷ Исто, 187.

⁹⁸ Dušan Plavša, Gabrijel Fore (1845–1924), у: *Muzički portreti....*, 198–199.

⁹⁹ Исто, 198.

¹⁰⁰ Dušan Plavša, Karol Šimanovski (1883–1937), у: *Muzički portreti....*, 204.

¹⁰¹ Исто.

¹⁰² Исто, 205.

melomane“.¹⁰³ Стога, Хонегеров опус Плавша посматра са ове тачке гледишта и истиче да су тако јаснији „estetski i psihološki koreni njegovog osobenog muzičkog stila i stilske škole politonalnosti kojoj on pripada“.¹⁰⁴ Наиме, Плавша пише да је „politonalizam (...) umetnost radoznalog čoveka XX veka“, и да музика тада „zakazuje stvarnosti sastanak u četiri oka“.¹⁰⁵ Ипак, аутор додаје да „стварност“ уметницима попут Хонегера није била друштвена стварност, већ је њихова пажња била окупирана делима људске цивилизације, док их човек „као појединац и као део друштва“ није много занимао: „U centru njihove pažnje bio je središni fenomen dvadesetog veka: mašina. Mašina u bezbroj varijanti, mašina kao zamenik čovekovih mišica, mašina kao opredmećenje snage i moći veće od čovekove, mašina kao čovekov sluga i gospodar.“¹⁰⁶ Душан Плавша Хонегера назива и „Хендлом нашег времена“ због способности да епску нарацију развије до драматске напетости, склоности према градицијам великог замаха, и због придавања великог значаја хору.¹⁰⁷ Аутор је у речима самог композитора нашао нешто што ће га добро описати: „Ja rezervišem ime kompozitora samo onim muzičkim stvaraocima koji ne teže da se svide svakodnevним ukusima publike, nego koji pre svega žele da stvore umetničko delo, da izraze jednu misao, emociju, da odrede svoj stav prema estetskim ili naprosto ljudskim problemima“,¹⁰⁸ а људски проблеми, хуманизам и реализам су константе Плавшине преокупације које исказује у својим многобројним текстовима.

Позиционирање цеза у Плавшиним написима

„Jazz је у својој суштини повратак на музичку праматерију, на синкретистичке облике првобитне уметности, на њене естетско-идеолошке корене.“¹⁰⁹

Душан Плавша

Дејвид Кот (David Caute) у књизи о културној доминацији за време хладног рата пише да „балалајка није могла да се мери са електричном гитаром, а цез, твист, рок, бит и диско били су оно што су желели млади, и на Истоку, и на Западу“.¹¹⁰ Можда је један од најбитнијих разлога за Плавшино писање о цезу већ поменута љубав према младима и жеља да им приближи нову музику. У *Савременим акордима* Плавша и Херцигоња пишу о цезу, Гершвину (George Gershwin, 1898–1937) и његовом делу *Порги и Бес*,¹¹¹ што указује да је Плавша представљао фигуру која је постављала стандарде, јер су ови текстови настајали у време када цез није био

¹⁰³ Dušan Plavša, Artur Honeger (1892–1955), у: *Muzički portreti...*, 206.

¹⁰⁴ Исто, 207.

¹⁰⁵ Исто.

¹⁰⁶ Исто, 207–208.

¹⁰⁷ Исто, 210.

¹⁰⁸ Исто, 211.

¹⁰⁹ Душан Плавша, Jazz – све више отрцаних фраза, старе идеје и познати рефрени у: *Музика из разних аспеката...*, 71.

¹¹⁰ Радина Вучетић, Трубом кроз гвоздену завесу – продор цеза у социјалистичку Југославију, *Музикологија*, 13, (2012), 54.

¹¹¹ Dušan Plavša, Džordž Geršvin, *Savremeni akordi*, 1958, 5–6, 174–177; Nikola Hercigonja, G. Gershwin: „Porgy i Bess“, *Savremeni akordi*, 1–15. decembar 1954. Уп. са: Nikola Hercigonja, *Napisi o muzici*, (Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1972), 64–66.

сасвим прихваћен у Југославији, о чему пишу различити аутори.¹¹² Радина Вучетић наводи да је џез музички жанр који спада у један од најзначајнијих извозних артикала америчке културе у XX веку, а који допушта слободу израза, креативност и импровизацију, стога је био снажан и сложен изазов комунистичким режимима.¹¹³ Вучетићева истиче да је у Источној Европи, па и у Југославији, џез био оспораван,¹¹⁴ али да су „прилике са џезом, уз све плиме и осеке, показивале да и иза гвоздене завесе има могућности за (строго контролисане) уметничке слободе, бар кад је овај музички правац у питању“.¹¹⁵ Године 1953. Тито је два пута критиковао џез, говорећи да „све више преовладава џез музика“ и „ми се много љутимо због тога, јер џез музика не одговара нашем карактеру и нашој стварности“.¹¹⁶ Али, његов однос према џезу доживљава радикалну еволуцију, и 1959. године Тито на питање које му је поставио Војислав Бубиша Симић – „Да ли је тачно да ви не волите џез?“, одговара: „Не, волим га, нарочито онај изворни“. Након овога „џез добија крила у Југославији“, иако је већ 1962. године Тито изјавио: „Џез за мене није музика, то је галама“.¹¹⁷ С обзиром на то да Плавша у више наврата цитира Тита (неки од цитата су наведени у претходним поглављима), при чему се увиђа одређена врста идолатрије, неопходно је имати у виду све поменуте околности када се разматрају Плавшини написи о џезу.

Плавша у „планетаријуму европске музике“ уочава „прегледност сазвежђа појединих епоха“, док „свака од њих има по неколико сунаца“, а та 'сунца' су најзначајнији композитори.¹¹⁸ Овим метафорама и многобројним другим, аутор објашњава да се историја музике коренито мењала скоро на сваких пола stoleћа. Плавша пише да су се, након рађања и умирања нових идејно-естетских система, појављивале 'комете', а њихову функцију не можемо јасно да сагледамо.¹¹⁹ Једна од таквих 'комета' је, према Плавшином мишљењу, џез музика, коју посматра и као естетско-социолошки феномен који није дефинисан, али заузима посебно, и истовремено усамљено место у „координатном систему европске музике“.¹²⁰ Сродна појава коју Плавша проналази у прошлости је импровизирана уметност жонглера. Аналогије уочава и са грчком аулодијом, дионизијским култим свирањем и певањем када је „цветала“ слободна

¹¹² Војислав Бубиша Симић пише да је и „поред свих сметњи – лоших критика, разних реферата идеолошких комисија и сличних ометања џез музичара да свирају џез или да узимају ноте из америчке читаонице – џез (...) незадрживо продирао у наш живот, доказавши да су конзервативни ставови како џез доноси нешто страно нашем новом социјалистичком човеку и како је уметнички потпуно безвредан, апсолутно погрешни“. Стога, може се рећи да су Плавшини и Херцигоњини текстови о џезу доказ његовог „незадрживог продирања“. Уп. са: Војислав Бубиша Симић, Развој џез и забавне музике код нас, *Нови звук*, 13, (1998), 110.

¹¹³ Радина Вучетић, Трубом кроз *гвоздену завесу*..., нав. дело, 55.

¹¹⁴ Исто, 56–57.

¹¹⁵ У Југославији је традиција свирања и слушања џеза постојала од средине двадесетих године претходног века, али су од 1944. године, због совјетизације, „звучи џеза у комунистичкој Југославији били све тиши и ређи“. Након преломне 1948. године, отворена је нова етапа у историји џеза у социјалистичкој Југославији, а 1960. године „сазрели“ су услови за стварање домаћег џез фестивала. Уп. са: Исто, 58–61.

¹¹⁶ Исто, 70.

¹¹⁷ Исто, 71.

¹¹⁸ Душан Плавша, *Jazz – све више отрцаних фраза*..., нав. дело, 70.

¹¹⁹ Исто.

¹²⁰ Исто.

импровизација, а музика је, као и цез, „имала сличну друштвену улогу ослободитеља виталних енергија“.¹²¹ Управо је овај моменат важан у Плавшиним поређењима, због истицања битне друштвене функције, не сасвим признатог, цеза у тадашњој Југославији.

Аутор социолошки посматра ову музику и истиче успостављено јединство између извођача и публике, наглашавајући да је оно „нарушено у класној уметничкој и забавној музици“. Плавша окривљује „лабиринт цивилизације“ за немогућство повратка природи на шта је апеловао Русо (Jean-Jacques Rousseau), и наглашава да су „цез створили црнци, али је то само кратко време био њихов искључиви духовни посед“. Наиме, Плавша пише да су они „убризгали замореном телу европске културе инјекцију виталности човека са Црног континента“.¹²² Интересантно је што аутор спомиње и Дејва Брубeka (Dave Brubeck), указујући да му је Мијо (Darius Milhaud, 1892–1974) био професор и постављајући тезу да „цез може да буде само веза између појединих система мишљења, система који дају различите друштвене функционалности“,¹²³ а тиме заправо сматра да је цез успешан само у синтези са европском савременом музиком. Пишући о два правца цез музике, Плавша се пита у ком правцу ће се наставити њен развој и, позивајући се на Берија Уланова (Bary Ulanov),¹²⁴ закључује да ће цез „играти једно време, пре него што оде у музеј као и друге уметничке вредности“. Ипак, битно је напоменути да аутор цезу приписује улогу ослободитеља човека од сопствених отуђења – „ослободитеља који ће у човековом микрокосмосу поново успоставити равнотежу спиритуалног и сензуалног“. Ово се може повезати са карактеризацијом импровизације коју нуди Василиј Аксјонов – бег од контроле свакодневног живота, од историјског материјализма и нека врста „антиидеологије“.¹²⁵

Амбивалентни однос према цезу који се увиђа у претходно наведеним Плавшиним дефиницијама, може се уочити и у његовом тексту о композитору Џорџу Гершвину.¹²⁶ Овај текст аутор започиње полемиком – да ли важност композитора може зависити од малог броја дела. *Порги и Бес* издваја као главно дело, али истиче да у њему не запажа значајније новине у музичкој драматургији, као и да оно није изненађење након низа „народних опера“ из деветнаестог века.¹²⁷ Ипак, оно што Плавша велича је „уметнички облик драме“ која је открила „нову, непознату страницу живота“, стога *Порги и Бес* посматра као повратак на реализам,¹²⁸

¹²¹ Исто, 71.

¹²² Исто, 71–72.

¹²³ Исто, 73.

¹²⁴ Наиме, Плавша наводи шта познати историчар цеза говори о дилемама пред којима се цез налазио: „...Jazzist мора да напусти ону стагнантну сигурност, коју налази у свирању познатих акорада и око њих, јер губи сву инспирацију и било какву наду да ће доћи до дубине, ако се предаје лажној удобности отрицаних фраза, репетираних идеја и непроменљивих рефрена...“ Уп. са: Исто, 75.

¹²⁵ Уп. са: Радина Вучетић, Трубом кроз *звондону завесу*..., нав. дело, 56–57.

¹²⁶ Dušan Plavša, Džordž Geršvin (1898–1937), у: *Muzički portreti*..., 228–236.

¹²⁷ Исто, 229.

¹²⁸ Аутор ни у једном тексту не даје прецизну дефиницију реализма, већ га користи као синоним за синтагму „окретање лицем према животу“.

који је, према његовом мишљењу, најбитнији разлог за тријумф овог дела у Америци и Европи.¹²⁹ Пишући да су се око Гершвина расправљала два „противничка табора“, Плавша чланове једног од њих назива припадницима „забавно-уметничке секте цеза“.¹³⁰ „Drugi su njegova dela stavili pod sečivo akademske kritike već na ulaznim vratima u palatu seriozne umetnosti“, ¹³¹ пише Плавша о композитору, а под исто „сечиво академске критике“ могао би се ставити његов текст због наведених констатација.¹³² Ипак, оштрина његових дефиниција мало је ублажена у самом закључку, који би требало да представља Гершвинов монолог,¹³³ али из Плавшиног пера:

Hvala, ostaću najradije svoj! Ceniću, kao i uvek, iskrenost nadahnuća iznad rutine, toplinu osećanja iznad cerebralne kombinatorike. (...) Strana mi je zato, uvaženi maestro, vaša laboratorijska muzika u kojoj ste snažno izrazili samo svoju nemoć. (...) Znam, čekići mog klavira i udarci mog srca su nemoćni da izmene svet, rekao sam to već! (...) Zaboravili su oni na sve kada su se vratili svojim kućama! To je tačno, slažem se, jer da nije, zar ne bi već do sada razjarena gomila rastrgla na komade svakoga ko od bede okreće glavu. (...) Bio sam srećan što sam, eto, jednom u životu govorio o nečem drugom osim o mesečini, ljubavi romantičnih sanjalica. Da me smrt nije preduhitрила сигурно биh бар још једном зашао међу своје драге Crnce (sic!) да чујем од њих још неку причу која би ми опет узбудила крв. Tada биh поново био срећан као онда кад сам писао *Porgija*. . .¹³⁴

На основу овог 'замишљеног монолога' можемо закључити да је Плавша исказао своје ставове, истичући важност ситуација из свакодневног живота у вези са музиком, и критикујући 'лабораторијску музику' која није повезана са емоцијама. Озбиљна друштвена критика исказана је у поимању разумевања Гершвинове опере од стране публике.

Закључак

На основу свега наведеног, може се рећи да Плавша у својим „бајковитим“ описима композитора (попут наратива у тексту о Сибелијусу) показује сопствена настојања и приврженост синтези конзервативног и модерног. Желећи да придобије додатне слојеве публике, аутор користи богатство језика, што се увиђа у мноштву његових инвентивних, поетизованих мисли.¹³⁵ Ово је и један од доказа да он нема увек научни прилаз одређеним проблемима, чега је и сам био свестан – посебно наглашавајући то у предговорима својих збирки, али је то такође и „огледало“ његових главних циљева, а то су образовање шире јавности и добар педагошки приступ младима.

¹²⁹ Dušan Plavša, Džordž Geršvin..., нав. дело, 229.

¹³⁰ Исто, 230.

¹³¹ Исто, 231.

¹³² Исто, 231–232.

¹³³ Заправо, Плавша пише у Гершвиново име, то јест, замишља шта би Гершвин могао да одговори присталицама супротних табора да га „смрт није прерано сустигла“.

¹³⁴ Dušan Plavša, Džordž Geršvin..., нав. дело, 234–236.

¹³⁵ У овом раду је стављен акценат на Плавшино виђење савремених композитора, али се мора напоменути да он пише и о композиторима из претходних епоха (о Баху, Моцарту, Вагнеру и многим другим). Ауторов приступ темама из света музике је исти као и у анализираним написима.

„Дилеме и теме“ које се односе на музичку педагогију присутне су у већини Плавшиних текстова, чиме се потврђује неодвојивост његове музичке мисли од педагогије. Шта год да пише, било то под утицајем личних афинитета или идеолошки конотирано (најчешће обоје), Плавша има јединствен педагошки приступ и жељу за побољшањем целокупног образовног система. Чак је и утицај марксистичке идеологије, који се уочава у његовим текстовима, испољен на сличан начин, са размишљањима о унапређивању наше тадашње музичке сцене.

На основу свега, може се рећи да Плавшин највећи допринос српској музичкој есејистици представљају управо популистички писани есеји, који имају велику „просветитељску“ вредност, док истовремено садрже значајне Плавшине мисли и закључке. Савремена музика дефинитивно заузима једно од најважнијих места у његовим есејима, ако се узму у обзир многобројни написи о савременим композиторима, а жеља да је приближи широј јавности исијава из сваке метафоре коју је употребио, у циљу досезања до што већег броја читалаца.

„Individualnost znači element novog u krilima starog“¹³⁶ – тако Плавша описује Шостаковичево стваралаштво и самог композитора, а иста дефиниција могла би се применити на поменуте Плавшине написе о различитим композиторима, који су писани са циљем приближавања одређене проблематике широј јавности. Креирањем многобројних метафора Плавша испуњава услов „елемента новог“ и уз познате чињенице конструише лако читљиву целину. Ипак, мора се истаћи да он ретко наводи коришћену литературу, чак и у цитирању одређених теоретичара или композитора, тако да се „крилима старог“ не може одредити порекло, али се мора похвалити његова способност у спровођењу сопствене музичко-просветитељске улоге. „Богати интелектуални фонд идеја“ и „леп елан мисаоне активности“ које примећује Петар Бингулац у текстовима Плавшине збирке,¹³⁷ а који су присутни и у анализираним текстовима, наводе на даља размишљања и истраживања Плавшиних многобројних списа о музици.

¹³⁶ Dušan Plavša, Dmitrij Šostakovič..., нав. дело, 224.

¹³⁷ Петар Бингулац, Поговор, у: Душан Плавша, *Музика из разних аспеката...*, 209.

Литература:

- Bošković, Dušan, Mogućnosti osporavanja marksističke estetike, *Filozofija i društvo*, (1995), 91–129.
- Васић, Александар, Марксизам и друштвенополитички ангажман у српској музичкој периодици између два светска рата, *Филозофија и друштво XXIV (3)*, (2013), 212–235.
- Вучетић, Радина, Трубом кроз *звондзвену завесу* – продор цеза у социјалистичку Југославију, *Музикологија*, 13, (2012), 53–77.
- Marinković, Sonja, Srpski kompozitori i ideja jugoslovenstva između dva rata u: Dragoslav Dević (ur), *Folklor i njegova umetnička transpozicija. Referati sa naučnog skupa održanog 29-31. X 1987*, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1987), 191–203.
- Маринковић, Соња, Музички часописи, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 681–684.
- Маринковић, Соња, Контроверзе Вучковићеве позиције у покрету социјалне уметности (прва фаза развоја покрета, 1930–1936), у: Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин (ур), *Праг и студенти композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Станојла Рајичића и Војислава Вучковића*, (Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010), 73–87.
- Пејовић, Роксанда, Текстови о музици, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 685–731.
- Perićić, Vlastimir, О piscu, у: Petar Bingulac, *Napisi o muzici*, (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1988), 445–447.
- Plavša, Dušan, *Kako se sluša umetnička muzika*, (Beograd: Omladina, 1957).
- Плавша, Душан, *Моје дете и музика*, (Београд: Народна књига, 1961).
- Плавша, Душан, *Увод у музичку уметност*, (Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1967).
- Plavša, Dušan, *Muzički portreti i profili*, (Zagreb: Epoha, 1968).
- Плавша, Душан, *Музика из разних аспеката: естетичког, социолошког, педагошког, психолошког и историјског – есеји и студије*, (Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969).
- Plavša, Dušan, (ur), *Muzička umetnost*, 12. tom enciklopedijskog leksikona *Mosaik znanja*, (Beograd: Interpres, 1972).
- Plavša, Dušan, *Muzičko-pedagoške dileme i teme: članci i rasprave*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1989).

- Plavša, Dušan, *Musica humana: eseji i studije*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1990).
- Plavša, Dušan, *U muzičkim vrtovima*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1992).
- Ристић, Марко, *Историја и поезија*, (Београд: Издавачко предузеће Просвета, 1962), 10–11.
- Симић, Војислав Бубиша, Развој дџез и забавне музике код нас, *Нови звук*, 13, 1998, 109–116.
- Hercigonja, Nikola, G. Gershwin: „Porgy i Bess“, у: Nikola Hercigonja, *Napisi o muzici*, (Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1972), 64–66.
- Шуваковић, Мишко, Естетика музике XX века, у: Мирјана Веселиновић-Хофман и др, *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*, (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 733–747.

ПРИЛОЗИ:

Прилог садржи преглед текстова из Плавшиних збирки, од којих је већина објављена у различитим часописима током друге половине XX века (подаци о месту првобитног објављивања текста дати су од стране аутора за већину текстова, и ти подаци налазе се у табелама; болдирани су они текстови у којима се аутор бави савременом музиком и/или тадашњим друштвено-политичким контекстом):

Табела 1: *Dušan Plavša, *Muzički portreti i profili*, (Zagreb: Epoha, 1968).

1. Johan Sebastijan Bah (1685–1750)
2. Dva Mocarta (1756–1791)
3. Ivan-Mane Jarnović (1745–1804)
4. Franc List (1811–1886)
5. Gaetano Doniceti (1797–1848)
6. Johanes Brams (1833–1897)
7. Aleksandar Borodin (1833–1887)
8. Rihard Štraus (1864–1949)
9. Jan Sibelijus (1865–1957)
10. Sergej Rahmanjinov (1873–1943)
11. Gabrijel Fore (1845–1924)
12. Karol Šimanovski (1883–1937)
13. Artur Honeger (1892–1955)
14. Sergej Prokofjev (1891–1953)
15. Dmitrij Šostakovič (1906–[1975])
16. Džordž Geršvin (1898–1937)
17. Franc Lehar (1870–1948)
18. Sten Kenton (1912–[1979])
19. Romen Rolan – pesnik muzike (1866–1944)

Табела 2: *Душан Плавша, *Музика из разних аспеката: естетичког, социолошког, педагошког, психолошког и историјског, есеји и студије*, (Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969).

Текстови
1. Musica volat
2. Композитор – дело – извођач – слушаца
3. Противречност естетских и употребних вредности: Документи духовних народа Могућности друштвене асимилације Морални постамент уметности Стихија уметничког тржишта
4. Грамофонска плоча и музичка култура
5. Забавна и цез музика јуче, данас, сутра Питања већ давно постављена Забавна музика окреће леђа култури из које је поникла Јесу ли развојне могућности забавне музике већ исцрпљене На мостовима између забавне и уметничке музике – забавни лид Jazz – све више отрцаних фраза, старе идеје и познати рефрени Границе забавне музике

6. Новине у дечјем музичком васпитању
7. Савремена музика и музичка педагогија
8. Војислав Вучковић у модерној музици, музичкој сцени и филму
9. Југословенска девета симфонија
10. Трансформатизам фотографије и електронске музике
11. Тезе о националном у југословенској савременој музици
12. Аналогије музичког и говорног изражавања Прилог методици музичке аперцепције Дискурзност фолклорног и инфатилног карактера Градација и деградација израза проширењем или редукцијом изражајних мотива Градација применом варијационог поступка Облици разговорног дискурзитета у музици Дискурзно градирање (деградирање) варирањем узмаха Деградирање изражајног мотива снижавањем интонације Градација изражајног мотива повишењем интонативног нивоа Градација применом ритмичког дискурзитета Интерпунктичке релације изражајних мотива Појачавање акцената у музичкој и говорној фрази Динамичке разлике као форма дискурзног градирања Дискурзно градирање мелодијским орнаментима Аналогне форме поетских фигура и музичких мелодија Афективне монолошке мелодије

Табела 3: *Dušan Plavša, *Muzičko-pedagoške dileme i teme, članci i rasprave*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1989).

Текстови	Часописи/симпозијуми/друго
ДИЛЕМЕ:	
1. Моћи и немоћи савремене школе	
2. Педагогија у оковима бројева	
3. Humanizacija obrazovanja i vaspitanja kroz predmet „Muzičko vaspitanje“ u našim školama	Simpozijum „Titova misao i delo u socijalističkom vaspitanju“, Novi Sad, 5-7. XII 1977, Pedagoški zavod Vojvodine, 1978, 267–271. Objavljeno u Biltenu Simpozijuma
4. Društvena uloga muzike prikazana u udžbenicima i priručnicima za muzičko vaspitanje u osnovnoj školi	Referat održan na Simpozijumu o marksističkim idejnim osnovama udžbenika, Novi Sad 4. I 5. XII 1974. Objavljeno u Biltenu Simpozijuma
5. Obrazovanje nastavnika za razvijanje interesovanja i ljubavi kod svojih učenika prema muzičkom stvaralaštvu	Referat na Simpozijumu „Savremene koncepcije i perspektive obrazovanja nastavnika“, Sombor, 1978, str. 87–98. Biltenu Simpozijuma; Objavljeno u Zborniku „Savremene koncepcije i perspektive obrazovanja nastavnika“, Novi Sad, Pedagoški zavod Vojvodine, 333–340.

6. Izvorno i umetnički oblikovano muzičko-folklorno nasleđe kao vaspitni činilac u opšteobrazovnoj muzičkoj pedagogiji	„Razvitak“, XVIII, jul-oktobar, 1978, 63–65.
7. Stalno potiskivano estetsko vaspitanje i obrazovanje	Prilog javnoj diskusiji o Zakonu o vaspitanju i obrazovanju i nacrtima Plana i Programa za srednje usmereno obrazovanje u SAP Vojvodini
8. Takmičarski duh i muzička pedagogija	Referat održan u okviru Simpozijuma na temu „Muzička takmičenja – mogućnosti i problemi“ u okviru XIV međunarodnog susreta muzičkih akademija, 26-28. X 1984. u Rovinju
9. „Izraziti muzički talenat“ i sloboda u izboru zanimanja	Referat održan na Simpozijumu na temu „Posebno nadarena deca – potrebe, mogućnosti i sistem njihovog umjetničkog obrazovanja“, održanom u Zagrebu u okviru „Revije mladih talenata“ od 1-2. II 1979.; Pro musica, 99, 1979, 16–17.; Muzička kultura, 2, 1983, 97–103.
TEME:	
10. Neki aspekti negovanja tradicije NOR-a kroz muzičko vaspitanje	„Savremeno obrazovanje“ – bilten Zavoda za unapređenje opšteg i stručnog obrazovanja SAPV, 3–4, 1972, 93–109; „Negovanje i razvijanje revolucionarnih tradicija“, izdavač: Pokrajinski odbor Saveza boraca SAPV, Novi Sad, 1972, 61–71.
11. Mogući oblici saradnje i međusobnog uticaja visokih muzičkih škola i RTV stanica	Referat održan na Simpozijumu sa temom „Saradnja visokih muzičkih škola sa masmedijima“ u okviru Međunarodnog susreta studenata muzičkih akademija i Fakulteta muzičke umetnosti u Rovinju 29-30. X 1977.
12. Uloga, zadaci, i značaj muzičkog vaspitanja u predškolskim ustanovama za dalji muzički razvoj deteta	„Predškolsko vaspitanje“ – nastavna sveska 2 – serija „Savremeno obrazovanje“, 74–86, Izdanje Zavoda za unapređenje opšteg i stručnog obrazovanja SAPV, 1970.
13. Metodika slušanja muzike u predškolskim ustanovama	„Predškolsko vaspitanje“ – nastavna sveska 2 – serija „Savremeno obrazovanje“, 124–136, Izdanje Zavoda za unapređenje opšteg i stručnog obrazovanja SAPV, 1970.
14. Zabavna muzika i vaspitanje omladine	„Naše teme“, 1959, 130–138; „Savremeni akordi“, vanredni broj, 1961, 18–20.
15. Ritmičke slike kao didaktičko sredstvo u predškolskoj muzičkoj pedagogiji	„Predškolsko dete“, 2, 1971, 187–196.

16. Funkcija sviranja na muzičkim instrumentima u opšteobrazovnim školama	
17. Doživljajni i saznajni proces u nastavi muzičkog vaspitanja i obrazovanja	
18. Prilog metodici objašnjenja polifonih oblika u osnovnoj školi	Članak neobjavljen. Pisan početkom 70-ih godina.
19. Vizuelizacija muzičkih struktura i konstrukcija i metodika njihove primene u opšteobrazovnoj i stručnoj muzičkoj pedagogiji	
20. Nauka o muzičkim oblicima u službi izvođačke umetnosti	Referat pročitan na međunarodnom simpozijumu na temu „Uloga teorijskog obrazovanja u formiranju muzičkog intepretatora“ u okviru XII međunarodnog susreta muzičkih akademija u Rovinju decembra 1982. godine.
21. Uloga Miloja Milojevića u razvoju opšteg muzičkog obrazovanja i muzičke pedagogije u Jugoslaviji	„Zvuk“, Sarajevo, 1, 1985, 11–17; Rad pročitan na Simpozijumu povodom stogodišnjice rođenja M. Milojevića, održanom u Beogradu 12-13. IX 1984. godine.
22. Metodska obrada jedne operske arije – Mihail Glinka: Arija Susanjina iz IV čina opere „Ivan Susanjin“	Zavod za osnovno obrazovanje i obrazovanje nastavnika SR Srbije – Zbornik obrađenih nastavnih jedinica – „Mlado pokoljenje“, Beograd, 1968, 74–87. Rad nagrađen II nagradom (prva nije dodeljena) na Konkursu Zavoda za osnovno obrazovanje i obrazovanje nastavnika SR Srbije 1968. godine.
23. Istorijat svetskog opšteg muzičkog vaspitanja i obrazovanja	

Табела 4: *Dušan Plavša, *Musica humana, eseji i studije*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1990).

Текстови	Часописи/радио
1. Umetnost nije aksiomatska potreba	
2. Forme dekorativnosti i naturalizma u muzici	„Zvuk“, 1974, 3, 39–51.
3. Intencionalnost u muzici	„Zvuk“, 1981, 1, 24–31; „International review of the aesthetics and Sociology of Music“, 12/1, 1981, 65–74. (na engleskom jeziku)
4. Emocionalno i racionalno u muzici	„Zvuk“, 1980, 3, 8–14.
5. Aktuelnost estetičko-socioloških teorija dr Vojislava Vučkovića	„Gradina“, Niš, 1968, 5, 36–43.

6. Modaliteti socijalizacije muzike u prošlosti i sadašnjosti: I Problemsko-metodološka intervencija II Teorijska ekspozicija sa dve teme III Razvojni deo: put muzičkog dela do slave i popularnosti IV Tematska repriza: kompozitor i izviđač okruženi socijalno afirmisanim muzičkim delima V Koda. – Putevi resocijalizacije muzičkog dela	Emitovano na III programu Radio-Sarajeva 1977. god; „Treta programa Radio Skopje“, 8, 1981, 265 – 298 (na makedonskom jeziku)
7. Sociološki, socijalno-istorijski i psihološki aspekti umetnosti Johana Sebastijana Baha, Georga Fridriha Hendla i Domenika Skarlatija	Emitovano preko III programa Radio-Sarajeva 1983; „Gradina“, Niš, 12, 1985.
8. Metodološki i psihološki problemi socijalizacije umetničke muzike u radničkoj sredini	Referat pročitao na Simpozijumu „Radnička klasa i kultura“ održanom na Zlatiboru 1974. godine; „Treći program“ Radio Beograda – „Radnička klasa i kultura“, 1974, 111–117.
9. Dramaturška funkcija muzike u filmu	„Sineast“, 1980/81, 49/50, 110–116.
10. Rađanje filmske muzike pre nastanka tonfilmske umetnosti	„International review of the aesthetics and Sociology of Music“, 1989, Vol 20, No 2, 322 – 338. (na francuskom jeziku)
11. Lirske intonacije u Betovenovim delima	„Zvuk“, 1977, 4, 49–54.
12. Simfonizam Antonjina Dvoržaka	„Zvuk“, 1976, 3, 37–50.
13. Leoš Janaček - romantični realista I Liričar II Epičar III Dramatičar	Ciklus od 3 emisije na Radio-Beogradu – emitovano 1965.
14. Simfonijski metod Leoša Janačka	„Zvuk“, 1969, 92–93, 65–73.
15. Josip Štolcer-Slavenski - majstor epskog izraza	„Radio-Beograd“, 1. X 1965, 6.
16. Ciklus solo-pesama „Crv smrti“ od Stanislava Prepreka	„Zvuk“, 1976, 2, 5–15.
17. „Metamorfoze B A C H“ od Rudolfa Bručija	„Zvuk“, 1973, 3, 271–282.

Табела 5: *Dušan Plavša, *U muzičkim vrtovima*, (Novi Sad: Akademija umetnosti, 1992).

Текстови	Часописи/радио/друго
UMESTO PREDGOVORA	„NIN“, 370, 10.
1. Muzika jedna i nedeljiva	
LIKOVİ	„Crveni krst“, 1950, 4, 28–29.

2. Johan Sebastijan Bah	
3. Đuzepe Tartini	„Nota“, 1977, 23, 14.
4. Jozef Hajdn, tvorac muzike okrenute ljudima	
5. Neprolazno u Mocartu	„NIN“, 262, 10.
6. Frederik Šopen	„Crveni krst“, 1950, 5, 28–29.
7. Petar Iljič Čajkovski kao ruski kompozitor	„Jugoslovenski radio“, 1953, 35.
8. Braća Anton i Nikolaj Rubinštajn i počeci javnog muzičkog života u Rusiji	Emitovano preko Radio-Beograda 1955. Godine
9. Milij Balakirjev	„Nota“, 1977, 20–21 , 23–24.
10. Rihard Vagner u svom vremenu i danas	„Pro musica“, 1983, 117/118, 20–23.
11. Gustav Maler	„Jugoslovenski radio“, 1954, 54.
12. Igor Stravinski	„Savremeni akordi“, 1954, 9–10 , 113–115.
13. Dmitrij Šostakovič – muzički pesnik socijalističke epohe	„Pro musica“, 1975, 79–80 , 6–7.
14. Jedan život pola veka posle smrti – povodom 50-godišnjice smrti Stevana Mokranjca	„Telegram“, VII, 1964, 7.
15. Vatroslav Lisinski	„Crveni krst“, 1950, 6.
ČETIRI NEKROLOGA	
16. Josip Slavenski	„NIN“, 257, 7.
17. Stevan Hristić	„NIN“, 399, 8.
18. Petar Bingulac	Pročitano na pogrebu pokojnika.
19. Ćiril Liričar	„Savremeni akordi“, vanredni broj, 1957, 145.
20. Miloje Milojević – mnogostrani muzički radnik	
21. Valerija Hejbalova dobila angažman u Švajcarskoj	„Jugoslovenski radio“, 20. VII 1953, 12–18.
22. Majstor operete Karl Mileker	Emitovano na Radio-Beogradu 1957. godine
23. Vlastimir Pavlović – Carevac romantik narodne muzike	Objavljeno kao predgovor knjizi o Vlastimiru Pavloviću-Carevcu u izdanju „Note“ Knjaževac.
POGLEDI	
24. Odnosi Hajdna i Mocarta	„Jugoslovenski radio“, 19-25. IX 1954, 30.
25. Ideologija Betovenovog „Fidelija“	„Mladost“, 1950, 11-12, 1088–1091. (deo kritike pod naslovom „Beotvenov Fidelio na sceni Beogradske opere“)

26. Robert Šuman kao muzički kritičar i estetičar	Emitovano na Radio Beogradu 17. II 1956. god; „Jugoslovenski radio“, 18-24. III 1956, 12.
27. Hektor Berlioz kao muzički kritičar, esejista i teoretičar	Emitovano na Radio Beogradu 17. II 1956. god; „Jugoslovenski radio“, 18-24. III 1956, 22.
28. Žorž Bize i njegova „Karmen“	„Radio-Beograd“, 15. III 1953.
29. Problem Hristićevog „Sutona“	„Jugoslovenski radio“, 26. IX – 2. X 1954. god, 39.
30. Dva hrvatska književnika o muzici svoga doba	„Radio-Beograd“, 16. II 1953.
31. Orfej od Perija do Stravinskog	Emitovano preko Radio-Beograda 1970.
32. Muzika starog Beča	Emitovano preko Radio-Beograda 1968.
MUZIČKE METROPOLE I USTANOVE	Emitovano preko Radio-Novog Sada 1975.
33. Beč	
34. Pariz	Emitovano preko Radio-Novog Sada 1975.
35. Moskva	Emitovano preko Radio-Novog Sada 1975.
36. Prag	Emitovano preko Radio-Novog Sada 1975.
37. Istočni Berlin	Emitovano preko Radio-Novog Sada 1975.
38. Rimska opera	„Nota“, 1977, 24-25, 27.
39. Budimpeštanska opera	„Nota“, 1977, 23, 13.
40. Opera Narodnog pozorišta u Pragu	„Nota“, 1977, 20-23, 21.
41. Opere u Istočnom Berlinu	„Nota“, 1977, 20-23, 20.
42. Veliki „Baljšoj“ u Moskvi	„Nota“, 1977, 20-23, 22.

Tijana Adamović (Čitaković)

**DUŠAN PLAVŠA'S PUBLICATIONS ON MUSIC CREATED DURING THE SECOND HALF OF
THE 20th CENTURY**

ABSTRACT: Dušan Plavša, musicologist and music writer, during the second half of the twentieth century was engaged in general educational music pedagogy and methodology of popularization of music, so the pedagogical approach is an integral part of his musical thought. Through a review of texts in which Plavša's wide range of interests can be seen, the author's significance and contribution to Serbian musical essay writing and criticism is defined. The specificity of most of his writings is the musical-educational character. Considering Plavša's definitions concerning the composer's work, one can see the emphasis on cultural values and historical significance of works of art, while analyzing the inscriptions one understands the position of contemporary music in them, as well as the author's personal affinities and ideological principles pressed on the inscription.

KEY WORDS: Inscriptions, Dušan Plavša, music essays, music criticism, contemporary music, ideological principles.

III ИНСТРУМЕНТАЛНО
МУЗИЧКО СТВАРАЛАШТВО:
КРЕАТИВНЕ СТРАТЕГИЈЕ

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 дијалошке 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. Дијалошка

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 двојако 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 приказују на који начин је Моцарт транспоновао 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 *Allegro* 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 зингшпил 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*, KB 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 *piani*, поређење са Лепорелом (*Notte 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 KB 453 и KB 467, који осим маршевог ритма и стакато артикулације мелодије која евоцира корачницу, имају сличности и у *piano* динамици (која није карактеристика марша). Можда би, одсвиран 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* KB 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 дуэта. 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* KB 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.

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.

ОТКРИВАЊЕ НОВОГ ПОТЕНЦИЈАЛА ИЗРАЖАЈНОСТИ ФЛАУТЕ
У СИМФОНИЈСКОМ ОРКЕСТРУ НА ПОЧЕТКУ XIX ВЕКА
(БЕТОВЕН, ШУБЕРТ, БЕРЛИОЗ)²

АПСТРАКТ: Симфоније Лудвига ван Бетовена, Франца Шуберта и Хектора Берлиоза откривају да се у раном XIX веку почео успостављати нов однос према оркестрацији, проистекао из испитивања и све већег разумевања карактера сваког инструмента, затим експериментисања при комбиновању различитих група инструмената, као и новог начина промишљања о избалансираности скупног оркестарског звука. То се одразило и на третман флауте у оркестру, што ће, уз идентификацију њених изражајних, то јест тембралних, звучних и техничких могућности, бити сагледано на примерима Бетовенове *Девете симфоније* оп. 125 у де-молу, Шубертове *Велике симфоније* D 944 у Це-дуру и Берлиозове *Фантастичне симфоније* оп. 14. Компаративно сагледавање ових композиција осветлило је и специфичне разлике у третману флауте, што се испоставља као нарочито интересантан феномен уколико се има у виду да су сва дела завршена у распону од шест година.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бетовенова *Девета симфонија*, Шубертова *Велика симфонија*, Берлиозова *Фантастична симфонија*, оркестрација, инструментација, флаута, тембр.

Увод

Симфоније Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), Франца Шуберта (Franz Schubert, 1797–1828) и Хектора Берлиоза (Hector Berlioz, 1803–1869) откривају да се у раном XIX веку почео успостављати нов однос према оркестрацији,³ проистекао из испитивања и све већег разумевања карактера сваког инструмента, затим експериментисања при комбиновању различитих група инструмената, као и новог начина промишљања о избалансираности скупног оркестарског звука. То се одразило и на третман флауте у оркестру, што ће, уз идентификацију њених изражајних, то јест тембралних, звучних и техничких могућности, бити сагледано на примерима Бетовенове *Девете симфоније* оп. 125 у де-молу (1824), Шубертове *Велике симфоније* D 944 у Це-дуру (1825) и Берлиозове *Фантастичне симфоније* оп. 14 (1830).⁴

Основни циљ рада јесте изучавање односа наведених композитора према флаути и схватање нове изражајности коју она добија у њиховим делима, кроз истицање кључних примера такве примене. Напоредо са тумачењем солистичке улоге флауте, у фокусу разматрања биће и њена функција у групи дрвених дувачких инструмената, као и допринос звучању целог оркестра и драматургији музичког тока. Исходишна литература – уџбеници о музичким инструментима и

¹ Контакт адреса: marijatomic@fmu.bg.ac.rs

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ред. проф. др Соње Маринковић академске 2014/15. године.

³ У најширем смислу, инструментација се односи на избор инструмената, док оркестрација подразумева њихов третман у музичком делу. B. Kenneth Kreitner et al., "Instrumentation and orchestration", in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 12 (Oxford: Oxford University Press, 2001, second edition), 405–418.

⁴ Позивање на бројеве тактова током рада спроведено је на основу следећих издања: [Ludwig van] Beethoven, *IX. Symphonie mit Schlußchor über Schillers Ode „An die Freude“ Opus 125*, rev. von Max Unger (Leipzig: Edition Peters, [s. a.]); Franz Schubert, *Symphonie Nr. 7 C dur* (Leipzig: Edition Peters, [s. a.]); [Hector] Berlioz, *Symphonie fantastique*, éd. par Nicholas Temperley (Kassel: Bärenreiter, 2012).

принципима оркестрације, као и штива у којима се аутори баве проблематиком развоја оркестра у историјској перспективи – створила је основу за креативну интерпретацију оркестарског писма Лудвига ван Бетовена, Франца Шуберта и Хектора Берлиоза. Основне одлике оркестрационог стила ових аутора откривене су аналитичким приступом споменутим симфонијама, а компаративно сагледавање композиција изабраних за анализу осветлило је и специфичне разлике у третману флауте, што се испоставља као нарочито интересантан феномен уколико се има у виду да су сва дела завршена у распону од шест година.

Општа разматрања о Бетовеновој, Шубертовој и Берлиозовој оркестрацији

Шубертова *Велика симфонија* настаје по Бетовеновом завршетку процеса стварања *Девете симфоније*, што, узимајући у обзир чињеницу да је *Фантастична симфонија* написана три године после Бетовенове смрти, сведочи о томе да се Шуберт и Берлиоз ослањају на Бетовенова достигнућа, при чему је најважније – уколико се разматрају инструментација и оркестрација – утемељење двојног састава симфонијског оркестра.⁵ *Девету симфонију* карактерише највећи оркестар за који је Бетовен писао, што се огледа у значајном проширењу медијума у финалном ставу увођењем, на пример, варијантних инструмената, као што су пиколо флаута и контрафагот, затим такозваних ‘турских’ ударалки (тријангл, чинели и велики бубањ), као и солистичких и хорских гласова.

Шубертов допринос оркестрацији претежно се односи на еманципацију појединачних инструмената. При томе се у *Великој симфонији* нарочито истиче нова, тематска функција лимених дувачких инструмената, у првом реду хорне (I став: т. 1–8) и тромбона (I став: т. 199–227). Не мање значајан вид музичке експресије Шуберт је постигао специфичним, колористичким удвајањем, односно комбиновањем инструмената различитих врста. Наиме, *Велика симфонија* је „прво завршено дело симфонијског жанра које је Шуберт писао имајући у виду професионални оркестар, у овом случају Друштво пријатеља музике у Бечу“,⁶ што је утицало на то да композитор искористи све потенцијале инструмената и инструменталиста које је имао на уму.

Берлиоз је креативни подстицај за писање *Фантастичне симфоније* пронашао у Бетовеновим симфонијама,⁷ премда се у тој „инструменталној драми“ – како ју је Берлиоз

⁵ Пар флаута доследно је заступљен у Бетовеновим симфонијским остварењима, с изузетком *Четврте симфоније* оп. 60 у Бе-дуру (1806), за коју композитор предвиђа само једну флауту. В. Louis Adolphe Coerne, *The Evolution of Modern Orchestration* (New York: The Macmillan Company, 1908), 54–55.

⁶ Camille Anne Ramos-Klee, *A Search for Schubert's Voice in the Symphonies* (BA Thesis, Amherst College, Department of Music, 2012), 67.

⁷ В. Hugh Macdonald, *Berlioz Orchestral Music* (London: British Broadcasting Corporation, 1978), 30.

Наиме, „двадесетих година XIX века Берлиоз је био у прилици да чује Бетовенове симфоније у извођењу оркестра Париског конзерваторијума под диригентском палицом Хабенека (François Antoine Habeneck) и на тај начин је у време писања своје *Фантастичне симфоније* 1830. године већ увелико био упознат са Бетовеновим делима и посебно са Деветом симфонијом“. Мина Шуковић, „Берлиозова *Фантастична*

насловио —⁸ запажа и типично интересовање за проширење симфонијског израза, по угледу на оперску традицију којој је француски композитор био наклоњен.⁹ Тај се карактер у великој мери открива у самој инструментацији *Фантастичне симфоније*, коју одликује нарочита раскошност, јер Берлиоз у симфонијски жанр уводи енглески рог, мали кларинет, звона и харфу, инструмент својствен тадашњем оперском оркестру. Осим тога, ишчитавање програма овог дела усмерено је и композиторовом прецизном артикулацијом жељене тонске боје, то јест посебних техника свирања (*con sordino, col legno, glissando* и слично) и изражајних аспеката интерпретације (*canto espressivo, animato, appassionato, con fuoco, quasi niente, perdendo* и слично). Сходно томе да се „заслуге за развој оркестарске боје као елемента музичког значења пре свега приписују композиторима сценске музике“, ¹⁰ јасан је значај Берлиозовог умећа да у једном инструменталном жанру оваплоти идеје које имају корене у опери.

У темељу специфичног третмана инструмената налази се и мисија овог композитора да схвати „природу тембра, нарочити карактер и изражајне могућности“ сваког од инструмената,¹¹ проистекла из његовог убеђења да су управо то они елементи који могу да дефинишу целокупни карактер музике,¹² што је дијаметрално супротно ранијем уверењу да инструменти „служе томе да украсе и учине живљим већ постојећи музички карактер“. ¹³ Иако се с правом може рећи да Берлиозова симфонија представља дело „погодно за студирање“ оркестрације,¹⁴ његов опус обухвата и чувени трактат о овој проблематици именован као *Велика расправа о инструментацији и оркестрацији* (1843), који је композитор написао након свог последњег симфонијског остварења (*Велика посмртна и тријумфална симфонија* оп. 15, 1840).

Третман флауте

Функција флауте у оркестру и пут ка еманципацији инструмента

Највише могућности за сагледавање третмана флауте у контексту укупног оркестарског звука или целе групе дрвених дувачких инструмената пружа Бетовенова *Девета симфонија*, која се схвата и као „дело за оркестарски *tutti*“¹⁵ због „упечатљиве индивидуализације целог оркестра као таквог“. ¹⁶ Дакле, замашан део музичког тока доноси оркестар у целини, што додатно

симфонија као пример антихеројске симфоније“, у: Ивана Перковић (уред.), *Музиколошка мрежа / Музикологија у мрежи* (Београд: Факултет музичке уметности, 2014), 251–259, 253.

⁸ [Hector] Berlioz, *Symphonie...*, нав. дело, IX.

⁹ B. Louis Adolphe Coerne, *The Evolution...*, нав. дело, 89.

¹⁰ Julian Rushton, “The art of orchestration”, in: Colin Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), [92]–111, 97.

¹¹ Hector Berlioz, *Velika rasprava o instrumentaciji i orkestraciji*, prev. Dragoslav Ilić (Beograd: Krug, 2007), 12.

¹² B. Emily I. Dolan, *The Orchestral Revolution. Haydn and the Technologies of Timbre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 67.

¹³ Исто.

¹⁴ Kent Kenan, *Orkestracija* ([Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, s. a.]), 4.

¹⁵ Robert Simpson, *Beethoven Symphonies* (London: British Broadcasting Corporation, 1978), 56.

¹⁶ Исто.

доприноси утиску о општој монументалности дела. Та тежња је можда најочитија у *Prestissimo* сегменту коде финалног става (т. 851–940), у којем Бетовен, на пример, двома великим флаутама придружује пиколо флауту, што говори о жељи да се постигне масиван звук вишег динамичког нивоа, јер би у другачијем случају било назначено да други флаутиста изводи деоницу пиколо флауте. Пиколо флаута се у наведеном примеру реским звуком ‘пробија’ кроз густе оркестарски слог и захваљујући блиставој боји тона овог инструмента то ‘финале у финалу’ поприма помпезнији карактер.

Излагање исте мелодијске линије у деоници прве и деоници друге флауте (*a due*) у првом ставу *Девете симфоније* може да илуструје и (не)могућности тадашњег инструмента, будући да се *forte/fortissimo* динамика, то јест звучна продорност постиже унисоним звучањем две флауте у регистарском издвајању изнад осталих инструмената у, на пример, т. 18–21, 224–244 и 329–338. Потенцијали велике флауте могу се разумети и на темељу анализе мелодијског профила деоница које су јој поверене, при чему се запажа да је тон a^3 највиши тон који Бетовен користи. Намеће се закључак да се композитор према њему односи као према каквом регистарском лимиту, намерно избегавајући пискаву звучност тона be^3 на флаути тог периода коришћењем регистарског прелома, премда би у одређеним сегментима музичког тока тон be^3 више поговдао тематском плану него записани тон be^2 (I став: т. 24, 50; II став: т. 276, 280, 364, 368). Уочивши неуједначеност приликом поређења звучања доњег и горњег регистра на флаути, тачније, нејакост најниже октаве насупрот оштрим – и тешко изводљивим – тоновима треће октаве, Теобалд Бем (Theobald Boehm), чувени немачки градитељ флаута, посвећено је у својој радионици у Минхену од 1828. године израђивао флауте које су, између осталог, боље избалансираним звуком поговдале интерпретацији композиција у којима се експлоатише целокупни опсег инструмента.¹⁷ Захваљујући Бемовом деловању, флаута је средином XIX века постала инструмент „тако потпун, чист и тако уједначен по звуку, како би се само могло пожелети“,¹⁸ што Берлиоз истиче у свом трактату.

Иако са подразумеваним унакрсним прсторедом,¹⁹ флаута је у Бетовеново доба представљала инструмент са изузетним техничким могућностима; способност покретљивости са којом се ниједан дрвени дувачки инструмент не може мерити²⁰ задржана је до данас. Концертантни третман инструмента присутан је у првом (*Allegro, ma non troppo, un poco maestoso*) ставу *Девете симфоније*, нарочито у т. 402, 404 и 406, када, посматрајући дувачке инструменте, једино флауте одговарају на виртуозне пасаже у краћим нотним вредностима

¹⁷ B. Theobald Boehm, *The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects*, transl. by Dayton C. Miller (Cleveland: Dayton C. Miller, 1908).

¹⁸ Hector Berlioz, *Velika rasprava...*, нав. дело, 143.

¹⁹ Овај тип инструмента назива се флаута са „старим системом“, ‘једноставним системом’ или ‘Мејер [Heinrich Friedrich Meyer] системом’“. Nancy Toff, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (Oxford: Oxford University Press, 2012, third edition), 46.

²⁰ Нав. према: Samuel Adler, *The Study of Orchestration* (New York – London: W. W. Norton & Company, 2002, third edition), 180.

првобитно записане у деоници првих виолина. О чињеници да је пиколо флаута поседовала истоветну покретљивост сведочи финални став (*Вештичје посело*) *Фантастичне симфоније*, у којем се дуги ‘метеж’ лествичних низова у својству вариране *Ronde du Sabbat* теме истовремено излаже у деоницама пиколо флауте, велике флауте, виолина и виола, док деонице осталих дрвених и лимених дувачких инструмената суперпонирају *Dies Irae* тему у дужим нотним вредностима (т. 422–435).

Наслојавање је, као одређени вид згушњавања оркестарског звука којим се може интензивирати растућа снага у *crescendo* динамици, присутно у првом ставу Бетовенове симфоније, посредством карактеристичног, оргуљског третмана дрвених дувачких инструмената као својеврсног барокног рецидива (т. 5–16, 35–50, 164–178). Приметно је да тада флаутске деонице највишим регистром додатно динамизују музички ток уочи појаве основног тематског материјала. Другачији наступ исте групе дувачких инструмената примећује се на почетку репризе (т. 301) – уместо употребе технике наслојавања, Бетовен симултано поставља издржане тонове тоничног акорда у *fortissimo* динамици у деоницама свих дувачких инструмената зарад ефекта моменталног појачања волумена звука, тако да се, имајући у виду оркестрацију, може размишљати о обogaћеној репризи. У истом примеру се назире и будућа наративна функција флауте. Наиме, чеони мотив, мелодијски интервал квинте *a–де*, представљен у деоницама виолина и виола, имитира се у деоници прве и деоници друге флауте (*a due*), а противтежу наведеном имитирању чини упоредо активирање интервалског скока кварте *a–де* у деоници тимпана (т. 301–311).²¹ Како флауте регистарски наткриљују цео оркестар, може се тврдити да оне, уз тимпане, носе драмски набој и кулминациону снагу које реприза поседује када наступи после опсежног развојног дела.

Осим заснивања великог дела музичког тока у целокупном оркестарском ткиву, *Девету симфонију* карактерише и дијалогизирање гудачких и дрвених дувачких инструмената. Тада се може говорити о индивидуализацији целе дрвене дувачке групе, притом ниједног инструмента понаособ, јер се при удвајању мелодијске линије или мелодијској прогресији у терцама, секстама и другим интервалима у различитим регистрима губе особености сваког инструмента зарад компактније звучности. Примери таквог односа проналазе се у првом ставу, када се у удвојеним деоницама дрвених дувачких инструмената имитира мотив претходно изложен у деоницама гудачких инструмената (т. 55–61, 327–338). Вид антифоног одговарања дувачког ‘хора’ групи гудачких инструмената присутан је и у *Великој симфонији*, што додатно потврђује тезу да је Шубертов оркестар наследник Бетовеновог. Нарочито је интересантан случај када се изразитост тематског материјала у *Великој симфонији* постиже управо оркестрацијом, прецизније, дијалогом између различитих оркестарских група који претходи њиховом стапању у каденцирајућем процесу (I став: I тема – т. 78–94; II став: одсек b дела А – т. 30–44).

²¹ Тимпан у скерцу добија солистичку улогу, излажући мотив с почетка става (т. 195, 198, 201, 204, 208).

Заметак еманципације, то јест линеарне самосталности деоница дрвених дувачких инструмената – а самим тим и деонице флауте – налази се у дијалогизирању појединачних инструмената из ове групе. Будући да се такав третман превасходно одвија у садејству са техником вештачке имитације, у Бетовеновом делу се остварује прави калеидоскоп боја током вишегласних ‘стрета’ (I став: т. 470–476) или, пак, интересантна игра метричких нагласака при слободном имитирању синкопираних нотних вредности у различитим деоницама (I став: т. 138–141, 144–145).

Типична одлика Бетовенове оркестрације јесте поверавање друге, лирске теме сонатног облика дрвеним дувачким инструментима, који у сонатизованом скерцу групно доминирају у погледу доношења новог тематског материјала када се у деонице гудачких инструмената смешта мотив пунктираног ритма који упућује на почетак става (т. 93–109, 330–346). Међутим, својеврсну најаву теме *Оде радости* у првом ставу (т. 74–80), која се, како Кук (Nicholas Cook) истиче, при слушаљачком искуству опажа као друга тема, премда се у контексту музичке анализе разумева као „лирска мелодијска фигура [...] која уводи у праву другу тему с почетком у т. 80“²², не карактерише такво јединство у наступу групе дрвених дувачких инструмената. Она је поверена најпре првој флаути, која је удвојена са првим кларинетом и првим фаготом и спојена са другим кларинетом и другим фаготом (т. 74–75), после чега се материјал имитира посредством карактеристичног звука насталог удвајањем обоа са хорнама (т. 76–77), а потом кларинетâ са фаготима (т. 78–80). Флаутска деоница потенцирана је високим регистром погодним за мелодије љупког (*dolce*) карактера – њена самосталност је потврђена и тиме што је, насупрот очувању парног броја осталих дрвених дувачких инструмената, за извођење споменуте „фигуре“ предвиђена само једна флаута. У таквом контексту, интервали паралелних терци присутни у деоницама кларинета и деоницама фагота, заступљеним у – у односу на флаутску деоницу – нижем регистру, дејствују као колористичко сенчење флаутске кантабилне мелодије (т. 74–75), којој пратећи гудачки инструменти у почетном такту истичу метрику.

Солистичка улога флауте

Јединствени, солистички третман флауте карактеристичан је за трећи став, то јест скерцо Шубертове *Велике симфоније* (т. 89–96). Композитор се одлучио за другу октаву инструмента која је по свом квалитету светла и одликује је чистоћа звука. Запажа се да Шуберт, као и Бетовен у последње размотреном примеру, мелодију профилисану у деоници прве флауте нијансира, између осталог, звуком кларинета и фаготâ који имају улогу пратње, док ће обоа накнадно иступити (т. 97–104), удвојена са првим виолинама, секвентно излажући тематски материјал иницијално представљен у флаутској деоници. Разлог томе јесте тај што се обоа углавном изоставља из истовременог звучања групе дрвених дувачких инструмената уколико се жели

²² Nicholas Cook, *Beethoven: Symphony No. 9* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 28.

постићи суптилнији звук,²³ будући да она својим „тако тршчаним, бритким и пробијајућим [звуком] [...] увек мање-више утиче на аутентичност [тонских боја] других инструмената“.²⁴ Цес-дур тоналитет у којем протиче мелодија песменог порекла у деоници прве флауте (т. 89–96), уз чињеницу да је наредни осмотакт у доминацији прве обое и првих виолина компонован у Цес-дуру (т. 97–104), сведочи о степену усавершености интонације на флаути двадесетих година XIX века. Током излагања материјала у флаутској деоници пратња је у деоницама гудачких инструмената реализована у nižем динамичком нивоу (*pianissimo*), nižем регистру и *staccato*, односно *non legato* артикулацији. Осим тога што подржава карактер флаутске деонице, оваква пратећа слика омогућава и да се флаута звучно истакне.

Док Шуберт не предвиђа пиколо флауту за инструментацију *Велике симфоније*, занимљиво је да у финалу *Девете симфоније* Бетовен и њу третира као носиоца тематског материјала (т. 343–431).²⁵ Уколико се има у виду учесталост појављивања високог регистра у деоницама које композитор поверава великој флаути, помишља се на то да је пиколо флаута могла бити укључена и у претходне ставове симфоније. Међутим, Бетовен чува њен специфичан тембр за наступ ‘турске’ музике у последњем ставу. Може се рећи да је у питању прво значајније солистичко истицање пиколо флауте у оркестарској музици²⁶ и уједно почетак новог односа према овом инструменту, чија је уобичајена примена до тада подразумевала дуплирање деонице велике флауте у интервалу октаве, у циљу проширења регистарског и звучног опсега инструмента из породице којој припада. У истакнутом примеру изостаје и за то време типична употреба пиколо флауте за постизање пуноће и јачине скупног звука, јер њена деоница почиње у *pianissimo* динамици из које се потом постепено, уз динамичка нијансирања *poco crescendo*, *poco forte* и *più forte*, упоредо са укључивањем све већег броја инструмената и гласова у музички ток, достиже *fortissimo* динамика у т. 423. Врло је важно Берлиозово виђење овог одсека као „опроштајне песме хероја који одлази у борбу самоуверен у победу“;²⁷ готово да можемо видети његов оклоп који блешти и чути бат његових корака“.²⁸ Корачање хероја које Берлиоз примећује

²³ В. Ebenezer Prout, *The Orchestra. Volume II. Orchestral Combination* (London: Augener, 1899), 27.

²⁴ Исто.

²⁵ Као први пример увођења пиколо флауте у симфонијски жанр наводи се Бетовенова *Пета симфонија* оп. 67 у це-молу (1808). Нав. према: Susan J. Maclagan, *A Dictionary for the Modern Flutist* (Lanham: The Scarecrow Press, 2009), 129.

Треба истаћи да је „за време Бетовеновог живота пиколо флаута усавршавана, прелазећи пут од инструмента са рупицама до инструмента са једном клапном“. Kuo-Jen Teng, *The Role of the Piccolo in Beethoven's Orchestration* (DMA Thesis, University of North Texas, College of Music, 2011), 3. Године 1825. пиколо флаута добија шест клапни, а после педесетих година XIX века карактерисаће је модерни систем у складу с Бемовим постигнућима. Нав. према: исто. То ће унапредити њену позицију у оркестру.

²⁶ Упор. исто, 58.

²⁷ У деоници соло тенора се у т. 375–431 налазе следећи стихови: „Раздрагано, као сунце у свом лету / Кроз величанствени небески свод, / Трчите, браћо, својим путем, / Радосно, као херој који прижељкује победу.“ [“Froh, wie seine Sonnen fliegen / Durch des Himmels prächt'gen Plan, / Laufet, Brüder, eure Bahn, / Freudig, wie ein Held zum Siegen.”] (прев. М. Т.).

²⁸ Hector Berlioz, *The Art of Music and Other Essays (A Travers Chants)*, ed. and transl. by Elizabeth Csicsery-Rónay (Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 35. Нав. према: Kuo-Jen Teng, *The Role of the Piccolo...*, нав. дело, 57.

оличава се у ритмичкој компоненти, артикулисаној кроз вишеструко понављање ритмичког обрасца у деоницама удараљки. Блештавило је Бетовен постигао првенствено трослојним музичким ткивом успостављеним на почетку датог примера: пиколо флаута је, као једини представник породице флаута, недвосмислено у првом плану/слоју који се истиче у погледу регистра и јединственог тембра, и она, сходно свом природном својству, додаје бриљантну и „блиставу оштрину мелодијској линији“;²⁹ други слој представљају деонице парова високих тршчаних инструмената (обоа и кларинета) и хорни у којима се одвија удвајање, односно спајање деонице пиколо флауте, док се трећи односи на својеврсни педал установљен у деоницама фагота, контрафагота, друге трубе, тријангла, чинела и великог бубња. Особени тембр ових удараљки, које Бетовен – као и бројни композитори из истог периода – уводи у симфонију инспирисан оријенталним призвуком, оплемењује укупну звучност оркестра, а боје тона тријангла и чинела нарочито доприносе сјају споменутог „блештавила“. С обзиром на то да је композитор желео да постигне описану атмосферу, сасвим је очекивано скоро потпуно изостављање гудачких инструмената на почетку *Alla Marcia* сегмента финалног става – њихова улога биће израженија тек од т. 431.

Специфичности боја тона које настају при удвајањима и спајањима флауте са другим инструментима

У поређењу са Бетовеновим композиционим поступцима, Шуберт групу дрвених дувачких инструмената чешће дели на две подгрупе, јукстапонирајући их. У подгрупама се претежно налазе по две породице инструмената, а будући да свака углавном подразумева паран број, може се говорити о случајевима акордског устројства. Партитура *Велике симфоније* обилује примерима елаборираног писања за дрвене дувачке инструменте, откривајући и зачетке естетике укрштања њихових карактеристичних тонских боја. У том смислу, Шуберт остварује мноштво могућности, како у погледу разноврсних комбинација инструмената, тако и интервалских варијаната у којима се одиграва спајање њихових деоница. Стално трагање за одређеном звучношћу приметно је у честим променама на пољу оркестрације, чиме композитор махом варира тематски материјал при његовом понављању (II став: одсек а дела А – т. 8–29, одсек а₁ дела А – т. 45–57, одсек а₂ дела А – т. 76–88). На тај начин се остварује ‘продисаност’ оркестра.

Како је комбиновање флауте са обоом већ била пракса композитора инструменталне музике, Шуберт истражује променљивост колорита удвајањем флауте са кларинетом (II став: т. 267–271; IV став: т. 538–553), стварајући најприроднију резонанцу у интервалу октаве тако што је флаутска деоница у вишем регистру у односу на мелодијску линију кларинета.³⁰ Насупрот доминантном звуку обоа у деловима А и А₁ другог, лаганог става, материјал у т. 267–271, то јест

²⁹ Kent Kenan, *Orkestracija*, нав. дело, 87.

³⁰ Нав. према: Nikolay Rimsky-Korsakov, *Principles of Orchestration*, ed. by Maximilian Steinberg, transl. by Edward Agate (New York: Dover Publications, 1964), 49.

на почетку дела В₁ доноси контраст и новом нијансом инструменталне боје, добијеном помешаношћу тамне боје тона кларинета са светлијом бојом флаутског тона лирског и ведрога карактера. Њихов ‘дует’ се у т. 271 смењује паровима обоа и фагота, чиме се ствара утисак еха, јер се мелодија претходно изложена у деоницама прве флауте и првог кларинета сада варирана премешта у нижи регистар. Такво, унакрсно везивање дрвених дувачких инструмената може бити аналогно спаривању ‘женских’ и ‘мушких’ гласова или карактера.

Иако Шуберт значајније испитује тенорске квалитете и друге специфичности тонске боје фагота, чија се улога до почетка XIX века знатно променила с обзиром на то да његова деоница, као и деоница виолончела, није више имала функцију баса,³¹ интересно је то што током целе *Велике симфоније* изостаје тематско издвајање деоница флауте и фагота из групе дрвених дувачких инструмената. Удруживање флауте и фагота спроводи се најчешће у контексту четворослојног звучног ткива насталог учешћем свих чланова групе дрвених дувачких инструмената, а местимично и у оквиру трослојне звучне слике, услед додавања тембра обоа или кларинета. Треба напоменути да се у оркестарској литератури најређе уочава спајање флауте са фаготом – уколико посматрамо спајања флауте са инструментима из групе дрвених дувачких инструмената – највероватније због регистарске удаљености између њих.³² Та комбинација се, пак, сусреће у Моцартовим (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) симфонијама (на пример, *Симфонија бр. 41 [Јупитер] KV 551, 1788*),³³ а проналази се и у финалу Бетовенове *Девете симфоније*, када се најпре у деоници виолончела излаже ‘контрапункт’ варијацији теме *Оде радости* коју доносе солисти (алт, тенор, баритон), који се потом слободно имитира у (*dolce*) деоницама прве флауте и првог фагота (т. 269–285). Наведеним дувачким инструментима додељена је ‘распевана’ фраза лирског израза. Благодарје интервалу квинтдециме успостављеном између деоница флауте и фагота, индивидуална боја тона сваког од инструмената се у извесној мери задржава, премда се може говорити и о својеврсном стапању флаутског тембра са масивнијом, иако не превише продорном бојом тона фагота.

Слојевита звучност остварује се удвајањем, односно спајањем деоница прве флауте, прве обоа и првог фагота у првој варијацији друге теме трећег става истог дела (т. 65–82), када сваки инструмент иступа у свом најизражајнијем регистру. Октавно удвајање, односно удвајање у квинтдецими повећава звучни интензитет тематског материјала који излажу споменути дрвени дувачки инструменти. Они (над педалним тоновима изложеним у деоницама хорни) у потпуности доминирају у односу на гудачки корпус, који преузима пређашњу, пратећу улогу

³¹ B. John Spitzer and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 316.

³² B. Peter Lawrence Alexander, *Professional Orchestration. Volume 2B. The Second Key: Orchestrating the Melody Within the Woodwinds & Brass* (Petersburg: Alexander Publishing, 2009), 203–210. Упор. Aleksandar Obradović, *Uvod u orkestraciju* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1997, drugo, dopunjeno izdanje), 236.

³³ B. Peter Lawrence Alexander, *Professional Orchestration...*, нав. дело, 203–206.

дрвених дувачких инструмената карактеристичну за почетне тактове друге теме. Истоветни ‘трио’ (флаута, обоа, фагот) Бетовен користи и у трећој – уједно и последњој – варијацији прве теме (т. 99–120). У деоницама ових инструмената очуван је мелодијско-ритмички профил теме, док су у деоници првих виолина заступљене „фигурације налик арабески“³⁴ изведене из тематског материјала.

Adagio molto e cantabile став је занимљив и због необичног комбиновања деонице прве флауте са деоницом првог кларинета и деоницом четврте хорне (т. 91–94), инструмента који поседује ‘сочан’, али благ и заокружен звук. Наведени тактови су писани у Цес-дуру, сведочећи, уз разматрани наступ соло флаутске деонице у истом тоналитету у Шубертовом делу, о интонативној прецизности тадашње флауте, као и о тенденцији увођења вентила на лименим дувачким инструментима. Имајући у виду избор четвртог хорнисте за интерпретирање ове мелодије и техничке захтеве његове деонице у т. 15–17, 82–98, 111–112 и 116–118 трећег става *Девете симфоније*, поједини аутори износе претпоставку о томе да је можда у оркестру предвиђеном за премијерно извођење Бетовенове композиције једино четврти хорниста поседовао инструмент са вентилима.³⁵ То може да илуструје праксу постепеног ширења и прихватања промена које су се одвијале на инструментима.

Нов приступ флаутском тембру

При сагледавању *Фантастичне симфоније* уочава се другачији однос аутора према флаути. Интересантна је чињеница да у току целог дела не постоји ниједан флаутски соло наступ у смислу профилисања оркестарске слике на начин да је флаутска деоница једини носилац тематског плана у датом тренутку, док се, на пример, запажа солистички третман хорни (I став: т. 50–59) или истакнута улога тимпана (III став: т. 177–196). Међутим, може се рећи да композитор флауту користи у сврху добијања специфичног тембра, често је удвајајући са различитим инструментима у унисоном звучању приликом излагања тематских материјала.

Сматра се да је Русо (Jean-Jacques Rousseau) аутор „прве модерне дефиниције тембра“.³⁶ Пишући о музичком звуку 1765. године у петнаестом тому Дидроове (Denis Diderot) и д’Аламберове (Jean Le Rond d’Alembert) *Енциклопедије*, он издваја следеће аспекте овог феномена: „1) распон од ниског до високог, 2) степен интензитета у опсегу од гласног до тихог, 3) квалитет његовог тембра, који се дефинише поређењем тамног и светлог или продорног и нежног“.³⁷ Русо додаје и да ће „звук флауте увек поседовати одређену *je ne sais quoi* мекоћу и

³⁴ David Benjamin Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony* (New Haven – London: Yale University Press, 2003, revised edition), 85.

³⁵ В. исто, 84–85.

³⁶ Emily I. Dolan, *The Orchestral Revolution...*, нав. дело, 15.

³⁷ Jean-Jacques Rousseau, « Son, en musique », dans: Denis Diderot et Jean Le Rond d’Alembert (éd.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome XV (Paris: Briasson et al., 1751–1772), 345–347, 345. Нав. према: Emily I. Dolan, *The Orchestral Revolution...*, нав. дело, 54–55.

пријатност, док ће звук обое одликовати извесна сувоћа и оштрина, због чега их је немогуће поистоветити“ у току слушања.³⁸

Берлиоз је у *Великој расправи* истакао да „уметност инструментације“ претпоставља умеће груписања/комбиновања/стапања инструмената „тако да звук једних буде модификован звуком других, чинећи да из заједништва произађе нарочит звук какав ниједан од њих не би произвео узет засебно, нити у споју са инструментима своје врсте“.³⁹ Композитор, значајно је, изједначава инструментацију са применом колорита у сликарству.⁴⁰ Занимљиво је да флажолет,⁴¹ флауту и гитару, инструменте које је свирао у младости, карактерише као „величанствене и неупоредиве инструменте“ који су у њему пробудили „природну склоност ка најмоћнијим оркестарским ефектима“.⁴²

Иако су Бетовен и Шуберт примењивали поступак комбиновања флауте са другим инструментима, треба напоменути да је он подразумевао успостављање интервалског размака (октава, терца, секста и слично) међу деоницама. Берлиоз, насупрот томе, флауту учестало удваја у унисону са представницима група дрвених дувачких или гудачких инструмената, тако стварајући оркестарске ситуације у којима флаута није звучно, а самим тим ни тембрално доминантан инструмент, нарочито уколико је њена деоница записана у ниском или средњем регистру. Због тога се може правити компарација између примене флаутског тембра у Берлиозовом оркестру и текстуре у ликовним уметностима и тиме у ширем смислу разумети наведено композиторово поимање аналогije између музике (прецизније, тонске боје) и сликарства. Текстура је, иако се не може појавити изоловано, један од најбитнијих елемената ликовне уметности, јер ближе одсликава структуру, карактер и природу предмета.

Тембрално сенчење тематског материјала флаутским звуком најочигледније је у оркестрацији фикс идеје (франц. *idée fixe*). Њу по први пут излажу прва флаута и прве виолине у унисону у првом ставу (*Сањарења – Страсти*) композиције, праћене осталим гудачким инструментима (т. 72–111). Удвајање у унисону, према Адлеровом (Samuel Adler) мишљењу, „обично узрокује губитак индивидуалних тембралних карактеристика употребљених инструмената“.⁴³ Ипак, треба имати у виду да је Берлиоз предвидео најмање петнаест првих виолина за извођење свог дела – у тој сразмери доминира тембр виолина, којем флаута обезбеђује ‘позадинску’ нијансу, што се посебно односи на почетак теме који протиче у ‘ваздушастој’ и слабијој звучности ниског и средњег регистра на флаути. Тек ће се заласком у

³⁸ Jean-Jacques Rousseau, « Son... », нав. дело, 346. Нав. према: Emily I. Dolan, *The Orchestral Revolution...*, нав. дело, 55.

³⁹ Hector Berlioz, *Velika rasprava...*, нав. дело, 11–12.

⁴⁰ Нав. према: Edward Lockspeiser, “The Berlioz-Strauss Treatise on Instrumentation”, *Music & Letters*, 50/1 (1969), 37–44, 38.

⁴¹ О флажолету в. Susan J. MacLagan, *A Dictionary...*, нав. дело, 62–63.

⁴² Нав. према: William F. Apthorp, *Hector Berlioz: Selections from His Letters, and Aesthetic, Humorous, and Satirical Writings* (New York: Henry Holt and Company, 1879), 14.

⁴³ Samuel Adler, *The Study...*, нав. дело, 569.

виши регистар (што коинцидира са појавом хроматских тонова) флаутска боја ‘пробијати’ кроз сонорност гудачког корпуса. У овом примеру јасно се види Берлиозова композициона вештина, кроз дистинктиван начин испољавања програма дела и у домену оркестрационих решења, која се у случају музичког језика овог аутора поистовећују са самим изразом. Карактер теме је „страствен, а ипак префињен и бојажљив – онакав какав се придаје вољеном бићу“.⁴⁴ Аутор интерпретира овај појавни облик теме као одраз „сањиве меланхолије“, а француски флаутиста Луј Флери (Louis Fleury) сматра да је управо „меланхолична слаткоћа“ примарна одлика флаутског звука.⁴⁶ Пратња је прилагођена звучним могућностима флауте и виолине у датим регистрима, али и програмском предлошку. За употребу флауте у њеној првој и делимично другој октави потребно је редуковати пратњу, што Берлиоз и чини – све чешћа појава *non legato* и *staccato* осминских нотних вредности у деоницама других виолина, виола, виолончела и контрабаса кореспондира са залажењем мелодије теме у виши регистар. Овај поступак може се тумачити и у контексту тежње да се прикаже постепено повећавање узбуђености при сусрету са „женом која сједињује све дражи идеалног бића о којем је он [млади музичар; нап. М. Т.] сањао“.⁴⁷

Берлиоз је дао занимљиво виђење изражајности флаутских регистара у наведеном трактату.⁴⁸

[...] Тонска боја медијума и високог дела [регистра; нап. М. Т.] не поседује некакав посебан израз. [...] Чинило би се, према томе, да је флаута инструмент скоро сасвим лишен израза, који се може применити свуда и у свему – због лакоће у извођењу низова брзих нота и држању високих тонова, у оркестру корисних ради попуте високих хармонија. Уопштено говорећи, ово је тачно. Ипак, посматрајући је пажљиво, можемо опазити њену нарочиту изражајност и способност да пренесе извесна осећања, у чему јој ниједан други инструмент не може бити раван.⁴⁹

Он је такође запазио да композитори најчешће „флауте тврдоглаво држе у високом делу опсега; као да их је страх да ови инструменти неће бити довољно приметни посред оркестарске масе. Одакле излази последица да оне доминирају уместо да су са ансамблом стопљене“.⁵⁰ Управо се из завршне синтагме истакнутог цитата („са ансамблом стопљене“) може ишчитати то да аутор о флаути превасходно размишља као о инструменту који треба да створи одређену текстуру на оркестарском ‘платну’.

⁴⁴ [Hector] Berlioz, *Symphonie...*, нав. дело, IX.

⁴⁵ Исто.

⁴⁶ Louis Fleury, “The Flute and Its Powers of Expression”, transl. by A. H. F. S., *Music & Letters*, 3/4 (1922), 383–393, 386.

⁴⁷ [Hector] Berlioz, *Symphonie...*, нав. дело, IX.

⁴⁸ У Прилозима се налазе размишљања различитих аутора на тему квалитета звучања регистара на великој (Прилог 1) и пиколо (Прилог 2) флаути.

⁴⁹ Hector Berlioz, *Velika rasprava...*, нав. дело, 146–147.

⁵⁰ Исто, 148.

Споменуто јединство постигнуто између флауте и виолине у фикс идеји најављено је већ на почетку симфоније, када међу коришћеним инструментима једино прва флаута доноси тон *ge*² у т. 1–2, који ће у т. 3 ‘преузети’ сординиране прве виолине, „одишући свежом, младалачком страшћу“⁵¹ у *Largo* темпу. То стапање флаутске тонске боје, дате у *pianissimo possibile* динамици уз *decrescendo*, са пригушеним звуком првих виолина у *pianissimo* динамици антиципира, дакле, описани однос, који је задржан и у трећем, пасторалном ставу (*Сцена у пољу*), у којем се наведени инструменти такође третирају у унисоном звучању (т. 20–47). Неуобичајену појаву непотпуне теме, то јест фикс идеје у транспарентном сопранском регистру првог кларинета током другог става (*На балу*) Берлиоз ‘употпуњује’ педалним тоновима на тоници и доминанти А-дура (тоналитета става) заступљеним у деоницама прве флауте и прве хорне (т. 302–309), што би се могло упоредити са лазурним намазом, тачније, ретким и прозирним слојем боје на слици.

Значајно је то што и пиколо флауту Берлиоз користи у својству стварања карактеристичног тембралног нијансирања. Фасцинантан је број детаља на које композитор обраћа пажњу приликом оркестрирања последњих петнаест тактова првог става дела (т. 511–525). Трубе и корнети не учествују у формирању оркестарског ткива, како се не би нарушио религиозни тон (итал. *Religiosamente*) који Берлиоз жели да постигне. Композитор назначава да сви инструменталисти треба да свирају најмекше могуће (франц. *aussi doux que possible*) и врло тихо (*pianissimo*) или најтише могуће (*pianissimo possibile*) овај, *quasi* корални, хомофони завршетак става и, у складу с тим, налаже тимпанисти да користи палице са сунђерастом главицом. Пиколо флауту Берлиоз предвиђа за извођење последња три такта, то јест три узастопно поновљена тонична акорда – њена деоница протиче у ниском регистру инструмента, који омогућава само низак динамички ниво, али свакако неминован да би се постигао жељени тембр скупног оркестарског звука.

Композитор употребљава специфичан звук пиколо флауте и у последњем ставу симфоније, када излагање трансформисане фикс идеје (т. 40–64) почиње у деоници малог кларинета *in Es*, којој се убрзо придружују деоница пиколо флауте (у т. 47) – удвајајући деоницу малог кларинета у интервалу октаве – а потом и деонице различитих оркестарских инструмената (од т. 57). Потребно је нагласити да се самосвојно звучање пиколо флауте подвлачи и тиме што она најпре иступа самостално, без велике флауте, у редукованој оркестарској фактури (т. 47–56), дакле, третирана је на сличан начин као у анализираном финалу (т. 343–431) Бетовенове симфоније. Осим поступка мелодијске и метро-ритмичке трансформације првобитне теме, која је у *Вештичјем поселу* „изгубила свој карактер префињености и бојажљивости“ поставши „само обична мелодија плесног карактера, тривијална и гротескна“, ⁵² Берлиоз је употребио и пиштаву звучност кларинета *in Es* и подједнако реску тонску боју пиколо флауте како би постигао још

⁵¹ Hugh Macdonald, *Berlioz...*, нав. дело, 33.

⁵² [Hector] Berlioz, *Symphonie...*, нав. дело, X.

упечатљивији ефекат промене. У тежњи да прошири колористичке потенцијале звука и дијапазон техничких квалитета флауте, Берлиоз је смело записао глисандо технику у деоницама пиколо флауте и велике флауте (V став: т. 8–9, 18–19), што је заиста инвентиван третман ових инструмената у том раздобљу.

Можемо тврдити да карактерним трансформацијама фикс идеје, тог „лутајућег музичког лика [...] који непрекидно подсећа слушаоца на то да је ова симфонија драма догађаја“,⁵³ доприноси и различита оркестрација. Ипак, флаутски звук се може схватити као својеврсни ‘лајттембр’ теме, будући да је присутан приликом барем једног излагања теме у сваком од ставова симфоније, сем у *Путу на губилиште*, у којем се фикс идеја, тачније, петотакт из теме, појављује само пред крај овог, четвртог става, у соло деоници првог кларинета (т. 164–168). Звучност фикс идеје подложна је, закључујемо, променама – она се, на пример, излаже у деоницама прве флауте и првих виолина (I став: т. 72–111), затим прве флауте, првог кларинета и првог фагота којима се прикључује деоница прве обое (I став: т. 238–278), прве флауте и прве обое коју смењује деоница првог кларинета (II став: т. 121–160) и прве флауте и прве обое (III став: т. 90–102). Дакле, као што се може говорити о музичким компонентама које су кључне за препознатљивост теме, у првом реду о мелодији и ритму, тако се и флаутски тембр може сврстати у категорију елемената који су иманентни самој теми, то јест за њу као такву карактеристични.

Закључак

На основу свега изложеног може се закључити да је флаута важан члан оркестра, који утиче на његову целокупну звучност и изражајност, а самим тим и на одвијање и разумевање музичког тока. Такође, кроз тумачење најбитнијих примера из одабраних симфонијских дела приказан је правац којим се кретала промена односа према оркестру и оркестрацији, као и самој флаути. Наиме, униформност инструмената у оркестарском контексту била је карактеристична за позни XVIII и рани XIX век, када се постепено почела губити с појавом тежње ка еманципацији сваког од чланова.⁵⁴ Оваква промена у домену третмана инструмената може се сагледати и кроз призму социјалних актуелности, као рефлексија друштвених релација и настојања: од једнакости у друштву ка посебности и јединствености.

Посматрајући развој оркестра, „Риман [Hugo Riemann] разликује класичарски од романтичарског оркестра по томе што се први заснивао на специфичној једнакости између инструмената којима на смену може бити поверен материјал у оквиру једног става, док се у потоње наведеном трагало за нарочитим ефектима тонских боја“.⁵⁵ У контексту овог рада, то би,

⁵³ Jeffrey Langford, “The ‘Dramatic Symphonies’ of Berlioz as an Outgrowth of the French Operatic Tradition”, *The Musical Quarterly*, 69/1 (1983), 85–103, 102.

⁵⁴ B. John Spitzer and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra...*, нав. дело, 337–342.

⁵⁵ Julian Rushton, “The art...”, нав. дело, 100.

сажето говорећи, подразумевало пут флауте од Бетовеновог третирања инструмента као члана хомогене дрвене дувачке секције, са примесама издвајања, прецизније, давања флаути најбитније улоге међу дрвеним дувачким инструментима у погледу тематског плана уколико у оркестарском телу изостају виолине (на пример, I став: т. 267–271), преко Шубертовог испитивања специфичности боја тона удвајањима и спајањима флауте са осталим инструментима из групе дрвених дувачких инструмената или ауторовог солистичког истицања флауте, до Берлиозовог коришћења флауте у функцији тембралног нијансирања тематског материјала пласираног и у другим оркестарским деоницама. Разматрани вид симфонијског начина мишљења утицаће на композиторе зрелог романтизма попут Листа (Franz Liszt, 1811–1886), Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883), бројних руских аутора, затим Рихарда Штрауса (Richard Strauss, 1864–1949), који је 1905. године ревидирао Берлиозов трактат, Густава Малера (Gustav Mahler, 1860–1911), композиторе импресионизма и друге. Нов третман флауте у великој ће мери бити резултат Бемових доприноса у погледу усавршавања система инструмента 1847. године, што је донело мноштво нових могућности у интерпретацији. О томе сведочи и заступљеност солистичког третирања флауте, као и испитивање њених колористичких потенцијала у партитурама поменутих и других стваралаца, чему би могло бити посвећено ново музиколошко истраживање.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adler, Samuel, *The Study of Orchestration* (New York – London: W. W. Norton & Company, 2002, third edition).
- Alexander, Peter Lawrence, *Professional Orchestration. Volume 2B. The Second Key: Orchestrating the Melody Within the Woodwinds & Brass* (Petersburg: Alexander Publishing, 2009).
- Apthorp, William F., *Hector Berlioz: Selections from His Letters, and Aesthetic, Humorous, and Satirical Writings* (New York: Henry Holt and Company, 1879).
- Beethoven, [Ludwig van], IX. *Symphonie mit Schlußchor über Schillers Ode „An die Freude“ Opus 125*, rev. von Max Unger (Leipzig: Edition Peters, [s. a.]).
- Berlioz, Hektor, *Velika rasprava o instrumentaciji i orkestraciji*, prev. Dragoslav Ilić (Beograd: Krug, 2007).
- Berlioz, [Hector], *Symphonie fantastique*, éd. par Nicholas Temperley (Kassel: Bärenreiter, 2012).
- Boehm, Theobald, *The Flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects*, transl. by Dayton C. Miller (Cleveland: Dayton C. Miller, 1908).
- Dolan, Emily I., *The Orchestral Revolution. Haydn and the Technologies of Timbre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).
- Kenan, Kent, *Orkestracija* ([Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, s. a.]).

- Kreitner, Kenneth et al., "Instrumentation and orchestration", in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 12 (Oxford: Oxford University Press, 2001, second edition), 405–418.
- Langford, Jeffrey, "The 'Dramatic Symphonies' of Berlioz as an Outgrowth of the French Operatic Tradition", *The Musical Quarterly*, 69/1 (1983), 85–103.
- Levy, David Benjamin, *Beethoven: The Ninth Symphony* (New Haven – London: Yale University Press, 2003, revised edition).
- Lockspeiser, Edward, "The Berlioz-Strauss Treatise on Instrumentation", *Music & Letters*, 50/1 (1969), 37–44.
- Macdonald, Hugh, *Berlioz Orchestral Music* (London: British Broadcasting Corporation, 1978).
- MacLagan, Susan J., *A Dictionary for the Modern Flutist* (Lanham: The Scarecrow Press, 2009).
- Obradović, Aleksandar, *Uvod u orkestraciju* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1997, drugo, dopunjeno izdanje).
- Prout, Ebenezer, *The Orchestra. Volume II. Orchestral Combination* (London: Augener, 1899).
- Ramos-Klee, Camille Anne, *A Search for Schubert's Voice in the Symphonies* (BA Thesis, Amherst College, Department of Music, 2012).
- Rimsky-Korsakov, Nikolay, *Principles of Orchestration*, ed. by Maximilian Steinberg, transl. by Edward Agate (New York: Dover Publications, 1964).
- Rushton, Julian, "The art of orchestration", in: Colin Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), [92]–111.
- Simpson, Robert, *Beethoven Symphonies* (London: British Broadcasting Corporation, 1978).
- Spitzer, John and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815* (Oxford: Oxford University Press, 2004).
- Schubert, Franz, *Symphonie Nr. 7 C dur* (Leipzig: Edition Peters, [s. a.]).
- Teng, Kuo-Jen, *The Role of the Piccolo in Beethoven's Orchestration* (DMA Thesis, University of North Texas, College of Music, 2011).
- Toff, Nancy, *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* (Oxford: Oxford University Press, 2012, third edition).
- Fleury, Louis, "The Flute and Its Powers of Expression", transl. by A. H. F. S., *Music & Letters*, 3/4 (1922), 383–393.
- Coerne, Louis Adolphe, *The Evolution of Modern Orchestration* (New York: The Macmillan Company, 1908).
- Cook, Nicholas, *Beethoven: Symphony No. 9* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).
- Шуковић, Мина, „Берлиозова Фантастична симфонија као пример антихеројске симфоније“, у: Ивана Перковић (уред.), *Музиколошка мрежа / Музикологија у мрежи* (Београд: Факултет музичке уметности, 2014), 251–259.

ПРИЛОЗИ:

Прилог 1. Тумачења квалитета звучања различитих регистара на великој флаути.⁵⁶

Аутори	Низак регистар (ce^1-ze^1)	Средњи регистар (a^1-ze^2)	Висок регистар (a^2-ze^3)	Врло висок регистар (a^3-ce^4)
Х. Берлиоз	звук је веома карактеристичан у дубини	звук је мек у средњој лаги	звук је прилично продоран на високим тоновима	тонови xa^3 и ce^4 поседују одређену тврдоћу и прилично груб звук
Н. Римски-Корсаков	звук је туп и звиждукав ($xa-ze^1$)	звук је мио и транспарентан (ze^1-ze^2)	звук је чист и светао (ze^2-ze^3)	звук је чист и звиждукав; тонови изнад ce^4 једва су могући за извођење (ze^3-ce^4)
К. Кенан	слабашан звук, као уздах, који поседује сомотасту, сензуалну привлачност; волумен тона је мали ($[xa/ce^1-xa^1]$)	тон је знатно светлији и јачи (ce^2-ce^3)	тонови виши од ce^3 звуче сасвим снажно и поседују некакву сребрнасту бриљантност	тонови изнад a^3 имају тенденцију да звуче веома пискаво, а тешки су за свирање ($a^3-ce^4[/math>\delta e^4])$
А. Обрадовић	тамни и мало груби тонови ($[xa/ce^1-ef^1]$)	постепено мењање тембра; тонови су мекши и изразитији (ze^1-ef^2)	светли и јасни тонови кантилене; најбољи регистар (ze^2-ze^3)	светли и оштри тонови ($a^3-ce^4[/math>\delta e^4, ec^4])$
С. Адлер	слаб, али сочан регистар ($xa-ze^1$)	љупки регистар, али са малом звучном снагом	чист и бриљантан регистар	помало пискав регистар (a^3-de^4)

⁵⁶ Нав. према: Hektor Berlioz, *Velika rasprava...*, нав. дело, 146, 145; Nikolay Rimsky-Korsakov, *Principles...*, нав. дело, [16]; Kent Kenan, *Orkestracija*, нав. дело, 70; Aleksandar Obradović, *Uvod...*, нав. дело, 33; Samuel Adler, *The Study...*, нав. дело, 181.

Прилог 2. Тумачења квалитета звучања различитих регистара на пиколо флаути.⁵⁷

Аутори	Низак регистар ($\partial e^2 - \partial e^3$)	Средњи регистар ($a^2 - \partial e^3$)	Висок регистар ($a^3 - \partial e^4$)	Врло висок регистар ($a^4 - \partial e^5$)
Х. Берлиоз	једва чујан, нејаки звук ($\partial e^2 - \partial e^3$)	весели карактер звуча у свим динамичким нијансама ($\partial e^3 - \partial e^4$)	високе ноте су изврсне за снажне, нарочито оштре ефекте у <i>fortissimo</i> динамици ($e^4 - \partial a^4$)	тон ∂e^5 је веома тежак за извођење и има готово неподношљив звук
Н. Римски- Корсаков	звук је слаб и звиждукав	звук је нежан и слаб ($\partial e^2 - \partial e^3$)	звук је чист и светао ($\partial e^3 - \partial e^4$)	звук је звиждукав и пробијајући; тонови изнад ∂a^4 немогући су за извођење ($\partial e^4 - \partial a^4$)
К. Кенан	слабашни и безгласни регистар ($\partial e^2 - \partial e^3$)	тонови су чисти и светли ($\partial e^3 - \partial e^4$)	тонови виши од ∂e^4 су све продорнији	тон a^4 је сувише пиштав да би звучао угодно; тон ∂e^4 је веома тешко одсвирати (и слушати) ($a^4 - \partial e^4$)
А. Обрадовић	слаб и неизразит регистар	постепено мењање тембра ($a^2 - \partial e^3$)	светли и јасни тонови; најбољи регистар ($e^3 - \partial \phi^4$)	оштри и пискави тонови ($\partial e^4 - \partial e^5$)
С. Адлер	тих, упечатљиво празан звук	нежан и сочан регистар	светао и чист регистар ($a^3 - \partial \phi^4$)	пискав регистар ($\partial e^4 - \partial e^5$)

⁵⁷ Нав. према: Hektor Berlioz, *Velika rasprava...*, нав. дело, 150–151; Nikolay Rimsky-Korsakov, *Principles...*, нав. дело, [16]; Kent Kenan, *Orkestracija*, нав. дело, 86–87; Aleksandar Obradović, *Uvod...*, нав. дело, 33; Samuel Adler, *The Study...*, нав. дело, 189.

DISCOVERING A NEW POTENTIAL OF THE FLUTE EXPRESSION
IN THE SYMPHONY ORCHESTRA AT THE BEGINNING OF THE NINETEENTH CENTURY
(BEETHOVEN, SCHUBERT, BERLIOZ)

ABSTRACT: Symphonies by Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, and Hector Berlioz reveal a new attitude towards orchestration that began to emerge in the early nineteenth century, stemming from examining and growing understanding of the character of each instrument, experimentation regarding the combination of different groups of instruments, and a new way of thinking about the balance of the overall orchestral sound. This also influenced the treatment of the flute in the orchestra, which, along with the identification of its expressive, i.e. timbral, sound, and technical possibilities, will be seen in the examples of Beethoven's *Symphony No. 9* in D minor, Op. 125, Schubert's *Great Symphony* in C major, D 944, and Berlioz's *Symphonie fantastique*, Op. 14. A comparative view of these works has shed light on, among other things, specific differences in the treatment of the flute, which turns out to be a particularly interesting phenomenon if we keep in mind that all the works were finished in the span of six years in total.

KEY WORDS: Beethoven's *Symphony No. 9*, Schubert's *Great Symphony*, Berlioz's *Symphonie fantastique*, orchestration, instrumentation, flute, timbre.

РЕКОНСТРУКЦИЈА РАНОГ СТВАРАЛАШТВА АЛФРЕДА КАЗЕЛЕ У КОНТЕКСТУ
НЕОКЛАСИЦИЗМА²

АПСТРАКТ: Алфредо Казела се у појединој литератури сматра, условно речено, једним од контроверзнијих композитора међуратне Италије. Политичка активност аутора по повратку са студија у Паризу 1915. године, утицала је на то да се бројни критичари упусте у оспоравање његовог композиционог умећа, доводећи га у везу са кључним личностима фашистичке партије. Музиколози који су се бавили Казелиним стваралаштвом пажњу посвећују углавном ауторовом последњем, неокласичном периоду, за који се и везује поменута проблематика, док су раније фазе његовог креативног рада релативно занемарене. Узимајући у обзир да је Казелино стваралаштво изазивало значајне полемике, које у области српске музикологије још увек нису истраживане, циљ овог рада је да додатно испита и представи ауторове композиционе поступке у делима која настају током година проведених у Паризу. Аналитички сегмент рада има за циљ да утврди да ли се неки од елемената неокласицизма, који су карактеристични за Казелина позна дела, уочавају и у првом стваралачком периоду. На тај начин, покушаћемо да аргументујемо податак да се у Казелиној композиторској делатности може уочити својеврсни „стилски“ континуитет.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: „париски период“, неокласицизам, стваралачки утицаји, фашизам, стилска хетерогеност

Увод

Алфредо Казела (Alfredo Casella, 1883–1947) се у појединој литератури сматра једним од, условно речено, контроверзнијих композитора припадника *Генерације осамдесетих* (*La Generazione dell'Ottanta*), генерације стваралаца која је "наследила" музичку сцену Италије након Пучинија (Giacomo Puccini 1858–1924) и његових савременика.³ Наиме, критичари су дуго оспоравали његово композиционо умеће, значај његовог стваралаштва и целокупног деловања у музичком и културном животу Италије, јер се, по повратку из Париза (1915. године) његово стваралаштво и делатност повезују са личностима из политике и државним институцијама, да би се касније и учланио у Мусолинијеву (Benito Mussolini, 1883–1945) фашистичку партију.⁴ Музиколози који су се бавили његовим стваралаштвом пажњу посвећују углавном његовом последњем, неокласичном периоду, за који се и везује поменута проблематика, док су раније фазе креативног рада релативно занемарене. Тако се његова дела настала у оквирима

¹ Контакт адреса: masha.spaic@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Семинар из историје музике – општа историја музике - Савремена 1, под менторством проф. др Весне Микић академске 2014/15 године.

³ *Генерацију осамдесетих* чине композитори рођени крајем осме и почетком девете деценије XIX века. Они су радили и компоновали у Италији у првим деценијама XX века. Према мишљењу италијанских музиколога ове композиторе предводи Респики (Ottorino Respighi, 1879–1936), а поред Казеле, овде спадају и Франко Алфано (Franco Alfano, 1875–1954), Илдебрандо Пицети (Ildebrando Pizzetti, 1880–1968) и Ђан Франческо Малипјеро (Gian Francesco Malipiero, 1882–1973).

⁴ Francesco Parrino, *Alfredo Casella and The Montjoie! Affair*, 99.

неокласичног стила, схватају као дела која настају у складу са прокламованим идеалима фашизма.⁵

Наиме, поменута схватања представљају последицу музичке критике из времена Хладног рата, у којој је оштро нападана музика стварана у наводном сагласју са прокламованим фашистичким идеалима. Тако су аутори текстова који настају у шездесетим, седамдесетим и осамдесетим годинама XX века сагласни у томе да се Казелина музика може уско повезати са политичким тенденцијама Италије у периоду између два рата, док период проведен у Паризу, а самим тим и тамо написана дела, остају занемарена и најчешће посматрана као врста вежбе или припреме за композиције које настају по повратку у Италију.⁶ Наведимо, као пример, мишљење музиколога Пјера Сантија (Piero Santi), који у свом чланку *Музика за време фашизма (La musica del Fascismo)*, објављеном 1982. године, наводи да се неокласицизам у стваралаштву појединих композитора у Италији може тумачити као погодан уметнички правац којим су се исказивале фашистичке идеје у периоду пре Другог светског рата. Када је реч о Казели, Санти истиче композицију за оргуље и оркестар *Concerto romano* (1926) и оперу *Il Deserto tentato* (1937), као два дела која настају у оквирима неокласицизма и која је фашистички режим промовисао због тога што су писана у сагласју са фашистичким позивом на обнову величине некадашње државе и повратак идеалима античког Рима.⁷

Међутим, у скорије време, све више музиколога покушава да преиспита однос Казелиног стваралаштва са фашизмом. Како би аргументовали своје тврдње, они почињу да из различитих углова сагледавају његово целокупно стваралаштво и музичку активност. Мало пре поменути период Казелиног живота – године проведене у Паризу, из ког се између осталог, као кључни, издвајају његов рад у организацији музичког живота и концертна делатност, постаје једно од основних полазишта за разумевање и редефинисање његовог музичког ангажмана по повратку у Италију. С тим у вези, наглашава се отвореност ка стилским утицајима различитих правца, која потиче управо из париског периода и која остаје стално присутна у његовом стваралаштву. У питању је један од главних аргумената, који има за циљ да, са једне стране, ублажи везу са фашизмом и, са друге стране, истакне Казелин вишеструки значај у историји италијанске музике у контексту константне тежње да представи савремени инострани репертоар тада „конзервативној“ италијанској јавности.⁸ Тако се пажња све више усмерава на његове

⁵ Детаљније у: Ben Earl, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 66.

⁶ Исто, 66.

⁷ Исто, 66.

⁸ Детаљније у: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009), 94–95.

активности у Паризу, који је тада представљао један од најзначајнијих музичких и културних центара Европе и у коме је Казела започео музичку и композиторску каријеру.⁹

Имајући у виду чињеницу да, када се разматра по питањима стила, Казелино стваралаштво изазива различите полемике којима се у нашој музикологији још увек нико није бавио, као и да је однос фашизма и модернизма веома сложен, те да су димензије овог рада мале да би се он у потпуности сагледао, покушаћемо да представимо и ближе истражимо Казелине године проведене у Паризу. Истовремено, настојаћемо да утврдимо да ли је могуће уочити неке елементе неокласицизма у првим годинама ауторовог стваралаштва, односно задатак овог рада је да утврди да ли је неокласицизам заправо његов стил током целокупне композиторске каријере или се успоставља тек након повратка у Италију и контакта са припадницима футуризма, а касније и фашизма.¹⁰

Боравак у Паризу

Казела 1896. године напушта Италију и одлази на студије клавира на Париски конзерваторијум, да би четири године касније уписао и студије компоновања у класи Форea (Gabriel Fauré, 1845–1924). На тај начин, Казели се пружила прилика да се нађе у епицентру свих битних културних дешавања која су обележила пре две деценије XX века – у овом периоду, он ће лично упознати тада водеће композиторе европске сцене.¹¹ Најзначајнији сусрети били су са Малером и Штраусом, чије ће стваралаштво имати одлучујући утицај на формирање композиторског стила младог Казеле. Особа са којом је Казела успоставио пријатељски однос и професионалну сарадњу, која ће се наставити и по његовом повратку у Италију, јесте Равел (Maurice Ravel, 1875–1937), са којим се упознао на часовима композиције које су обојица похађали код Форea.¹²

Пријатељство са Равелом имало је велики утицај на Казелин музички развој, јер га је он увео у најбитније кругове париског уметничког света. Наиме, Равел га је 1904. године упознао

⁹ Roberto Calabretto, “Alfredo Casella a Parigi. Un musicista italiano di adozione francese”, у: *Alfredo Casella: gli anni di Parigi. Dai documenti* (Firenze, 1997), VII.

¹⁰ Наиме, у литератури се среће веома поједностављено виђење неокласицизма као назадног правца који по аутоматизму има везе са другим нападним правцима који су у том периоду преовладавали, у овом случају то је 'ретро' политички правац – фашизам. Заправо реч је о томе да сам футуризам гради специфичан однос према фашизму услед којег се касније и успоставља вишеслојна проблематика односа модернизма и фашизма. У том контексту и однос између неокласицизма и фашизма је такође сложен јер се успоставља на релацији умерени модернизам – фашизам.

¹¹ У то доба, у Француској постоји неколико струја у којима се развијају уметничка и музичка сцена. Паралелно у Паризу стварају: Дебиси (Claude Debussy, 1862–1918), који је *Прелидом за поподне једног фауна* утемељио пут новом стилском правцу – импресионизму; настају рана дела Сатија (*Erik Satie*, 1868–1925), док Венсан Денди (Vincent d'Indy, 1851–1931) промовише и заступа музику немачких стваралаца, пре свега Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) и Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883). У првој деценији XX века, Штраус (Richard Strauss, 1864–1949) и Малер (Gustav Mahler, 1860–1911) премијерно изводе нека од својих дела у Паризу, док је 1913. године премијерно изведен балет *Посвећење пролећа* Игора Стравинског (Igor Stravinsky, 1882–1971).

¹² Marina Toppan, “Il pianismo del primo Casella: fra Faure e Ravel”, у: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994), 208.

са дружином која се окупљала у стану Иде (Ida Godebski, 1872–1935) и Ципа Гобебског (Cip Godebski, 1874–1937) у улици Сан Флорентин у Паризу. На овим окупљањима Казела је успоставио контакт са водећим француским уметницима попут Коктоа (Jean Cocteau 1889–1963), Сатија и других. Такође, посредством Равела, 1913. године, Казела упознаје једног од тада утицајнијих Италијана у Паризу – Ричота Кануда (Ricciotto Canudo, 1877–1923), са којим је Казела сарађивао у последњим годинама проведеним у Паризу.¹³ У том периоду, посебан утисак на њега оставиће дело и рад Игора Стравинског, са којим се упознао и покушао да оствари пријатељски однос, међутим, ово интересовање није било обострано.¹⁴

Може се рећи да је Казелина композиторска делатност овог периода донекле остала у сенци многобројних музичких ангажмана у Паризу – уколико је желео да опстане као веома млад музичар, Италијан, морао је да се избори за своје место на париској сцени. Казела се првенствено посветио пијанистичкој каријери, јер је по томе био најпознатији.¹⁵ Потом је радио као професор клавира, био је чембалиста и диригент, а поред свега бавио се и композицијом. У вези са тим, Роберто Калабрето (Roberto Calabretto) истиче да је Казелина константна музичка активност на концертном подијуму, а додали бисмо и ‘око њега’ *чаром немогућег* (tour de forcè) у овом периоду његовог живота.¹⁶

Казела је, дакле, био првенствено познат као пијаниста који је држао солистичке концерте и наступао у различитим камерним ансамблима како у Паризу, тако и по целој Европи. Када је реч о његовом концертном репертоару, на њему су била заступљена дела из свих ранијих стилских епоха, као и дела његових савременика, композитора који су пре свега долазили из Немачке, Француске или Русије. Занимљиво је, посебно ако се има у виду његова каснија (фашистичка) репутација, да се чак и онда када је наступао у дуету са соло-певачима, на репертоарима нису налазила дела италијанских композитора.¹⁷ Подједнако је био ангажован и као чембалиста у *Удружењу старих инструмената* (*Société des Instruments Anciens*) и у

¹³ Francesco Parrino, *Alfredo Casella...*, нав. дело. Италијански писац Ричото Канудо је на почетку XX века у Паризу био једна од водећих личности, иако је данас потпуно заборављен. Из Италије је дошао у Париз 1901. године и у складу са својим интересовањима, одмах се повезао са уметницима који су деловали у оквирима париске авангарде – Сатијем, Стравинским, Равелом, Казелом и Варезом (Edgard Varese, 1883–1965). Године 1913. основао је часопис *Montjoie!* у коме је износио своја естетичка, политичка и филозофска мишљења.

¹⁴ Francesco Parrino, *Alfredo Casella ...*, нав. дело, 100.

¹⁵ Исто, VII. Наиме, Казела у Париз долази као 'wunderkind' са свега тринаест година, док 1898. године учешћем на конкурс *Premier Prix* успева да се истакне као један од водећих младих пијаниста тадашње музичке сцене.

¹⁶ Roberto Calabretto, “Alfredo Casella a Parigi...”, нав. дело, VII.

¹⁷ Детаљније у: Roberto Calabretto, “Alfredo Casella a Parigi...”, нав. дело, 19–89. Навешћемо само нека од имена композитора чија дела су се нашла на Казелином репертоару: немачки – Бах (Johann Sebastian Bach, 1685–1750), Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), Бетовен, Шуман (Robert Schumann, 1810–1856), Шуберт (Franz Schubert, 1797–1826), Лист (Franz Liszt, 1811–1886), арије из Вагнерових опера; француски – Рамо (Jean Philippe Rameau, 1683–1764), Франк (César Franck, 1822–1890), Форе, Сен-Санс (Camille Saint-Saëns, 1835–1921); руски – Балакирјев (Милиј Алексеевич Балакирев, 1837–1910) и Чајковски (Пётр Ильич Чайковский, 1840–1893).

Удружењу Бах (Société Bach) које је основао Густав Брет (Gustave Bret, 1875–1958).¹⁸ Године 1911, почео је да се бави дириговањем, изводећи, пре свега, дела немачких и руских симфоничара, али и савремених композитора: Сен-Санса (Camille Saint-Saëns, 1835–1921), Енеска (Georges Enescu, 1881–1955), Равела, док је у неколико прилика извео и сопствена дела.¹⁹

Такође, био је ангажован као професор клавира на Париском конзерваторијуму и као музички критичар. Текстови о музици које је писао објављивани су у најзначајнијим париским часописима попут *L'Homme libre* и *Le Monde musical*. Писао је о теоријским питањима – хармонији и контрапункту, оркестрацији, затим о француским савременим композиторима и концертима који су одржавани у Паризу. Посебно место у његовим написима заузима Малер, чије је стваралаштво детаљно проучавао и чији су утицаји евидентни у његовим композицијама.²⁰

Јавност је негодовала на Казелин избор репертоара, разлог томе био је одабир композитора и дела која је изводио а која нису била у складу са укусом француске публике. Тако, због избора композиција, концерти на којима је наступао као солиста увек су били негативно оцењени, иако његове пијанистичке способности, пре свега виртуозитет и техника свирања, нису довољени у питање. Да је одабир репертоара пре свега био у складу са његовим композиторским интересовањима, то јесте да је изводио дела која су њему, као композитору била привлачна, Казела је и сам схватио 1906. године, те је полако почео да напушта концертну каријеру и да се посвећује другим музичким ангажманима.²¹

Казела, италијански композитор у Паризу

Поред свега што је претходно наведено Казела је, ипак, себе сматрао првенствено композитором. У вези са његовим стваралаштвом битно је да се осврнемо на периодизацију, која у његовом случају изазива доста полемика. Музиколози који су се раније бавили Казелиним опусом правили су поделу на три периода: први, који траје од 1902. до 1914. године и везује се за дела која настају за време живота у Паризу. Други обухвата године од 1914. до 1920. и он се сматра прелазном етапом у којој долази до кристализације и одабира језичких средстава којима ће се служити у трећем, последњем, неокласичном периоду, који ће трајати до краја његовог живота.²²

¹⁸ Детаљније у: Roberto Calabretto, “Alfredo Casella a Parigi...”, нав. дело, 89–119.

¹⁹ Детаљније у: исто, 119–38.

²⁰ Детаљније у: исто, 189–380. У наведеној књизи, поглавље које је посвећено Казелиним написима о музици подељено је на пет мањих целина: 1) текстови који се баве хармонијом и контрапунктом (од Баха до Шенберга); 2) текстови који се баве проблемима оркестрације, у којима посебну пажњу посвећује Бетовену, Берлиозу (Hector Berlioz, 1803–1869), Малеру и Штраусу; 3) текстови о француској музици; 4) чланци који су настали у сарадњи са *L'Homme libre*. Посебна, пета, целина посвећена је текстовима који се баве делима, композиционим поступцима и поетиком Густава Малера.

²¹ Детаљније у: исто, 189–380.

²² John C.G. Waterhouse, “Casella, Alfredo”, у: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) (Macmillan Publishers, 2001).

Класификација изведена на овај начин, према новијим истраживањима, доста је усиљена и представља упрошћавање, могло би се рећи, сложеног проблема, из разлога што се у његовим делима границе не могу тако јасно уочити.²³ Веома је заступљено мишљење да прва етапа поменуте поделе не постоји, јер дела настала у Паризу, због њихове хетерогености, не испољавају заједничке карактеристике на основу којих се могу сврстати под један период стваралаштва, те се истиче да је једина заједничка особина ових дела управо њихово место настанка. Услед поменутог, прве године се посматрају као припрема за композиције које долазе након 1914. године.²⁴ Исто тако, сматра се да последња дела својим карактеристикама најављују почетак новог, четвртог периода у стваралаштву који је прекинула композиторова смрт 1947. године.²⁵

У Казелиним најранијим делима, која се сврставају у први период стваралаштва, уочава се тежња да стекне добро познавање и савлада композиционе поступке различитих композитора и стилских праваца. У том смислу, може се рећи да композиције које су настале у Паризу представљају само још једну потврду Казелиних интересовања, то јест, она репрезентују синтезу свих његових дотадашњих музичких сазнања. Тако, његова прва композиција, *Павана* оп. 1 (1901/1902), настаје под јасним утицајима Форea. Поред овог дела и у *Баркароли и скерцу* оп. 4 (1903) и *Сарабанди* оп. 10 (1909) такође се уочавају елементи Форeове поетике. Већ на основу поменутог, јасно може да се претпостави у ком ће се правцу кретати композиторово стваралаштво.

Наиме, иако је у Француској импресионизам био један од водећих праваца, у оквиру ког се кретало и Равелово стваралаштво, Казела га никада у потпуности није прихватио, штавише износио је и оштре критике о овом стилу.²⁶ Како је на Казелу пресудан утицај имало школовање код Форea, чије је ставове по питању импресионизма подржавао, Казела је узоре за своје композиторске почетке пронашао у композицијама немачких и руских романтичарских композитора. Стално присутно интересовање за композиције Малера и Штрауса, нарочито је видљиво у *Другој симфонији* (1910) у којој Казела јасно користи одређене композиционе поступке својих узора. Наиме, Казела је анализирао принципе писања за оркестар ових композитора и они су у великој мери имали утицај на оркестрациону технику самог Казеле.²⁷ Са друге стране, у *Првој симфонији* (1906) уочавају се утицаји композитора руске националне школе, пре свега Корсакова (Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844–1908).²⁸

²³ Исто.

²⁴ Исто.

²⁵ Исто.

²⁶ Marina Torpan, “Il pianismo del...”, нав. дело, 208. Према Казелином мишљењу, прави отпор импресионизму у француској музици, једино су могли да пружи Форe и Денди.

²⁷ John C.G. Waterhouse, “Casella, Alfredo”, нав. дело, 2001.

²⁸ Исто.

Ипак, утицај Равеловог импресионистичког хармонског језика очигледан је у неким од композиција које су настале у првом периоду, а јавља се и у делима насталим након повратка у Италију. Ово се пре свега односи на поједина хармонска решења, као и на примену целостепене и модалне лествице.²⁹ Казела у свом ‘анализирању’ композиционих поступака композитора није заобишао ни Дебисија, те у *Токати* оп. 6 (1904) проналазимо одређене сличности са Дебисијевим комадима из клавирске свите *Pour le piano* (1901).³⁰ На самом крају париског периода, а у складу са већ поменутиим интересовањем за музику авангардних композитора, пре свега остварења Стравинског, Казела усваја неке од композиционих техника савремених авангардних композитора – Бартока (Béla Bartók, 1881–1945) и Шенберга (Arnold Schoenberg, 1874–1951) и примењује их у збирци *Nove pezzi* (1914).³¹

Међутим, како бисмо могли у потпуности да разматрамо неокласицизам у Казелином стваралаштву, потребно је на тренутак да се одаљимо од његовог стваралаштва и да се осврнемо на становиште композитора и музиколога Леонарда Мејера (Leonard B. Meyer), који је поступке цитата, парафраза и симулације сврстао међу три од четири основна метода за употребу прошлости у модерном, неокласичном делу.³² Наиме, према Мејеру цитат подразумева употребу материјала који се преноси у ново дело са минималним изменама, парафраза представља релативно строгу и доследну употребу неких од карактеристика материјала (уз слободу композитора да преуређује и мења преузети материјал), док симулација, као можда најзначајнији поступак у неокласицизму, подразумева симулирање неких, али не свих одлика стила епохе, стила аутора или школе.³³ Управо трагање за овим композиционим поступцима представљаће основу за даље посматрање композиције *À la manière de...*, као и првог стваралачког периода Казеле у контексту неокласицизма.

À la manière de...

Дело које настаје пред крај Казелиног боравка у Паризу јесте *À la manière de...* оп. 17. Његова специфична позиција – сам композитор је изјавио да се ове две збирке комада могу посматрати

²⁹ Guido Gatti, “Alfredo Casella”, у: *The Musical Quarterly*, Vol.6, No. 2 (1920), 181.

³⁰ John C.G. Waterhouse, “Casella, Alfredo...”, нав. дело.

³¹ Међутим, оно што му се замера у одређеној мери у вези са првим стваралачким периодом јесте недостатак стилских обележја земље из које и он сам долази – Италије. Занимљиво је уочити да је Сати, који је веома ценио Казелу и детаљно пратио његову музичку каријеру, изјавио да „Казели недостаје јасна форма у делима”, те да се он „лако шета од стила Форча до стила Стравинског”, али да му недостаје веза са Италијом и италијанском музичком традицијом, то јест, да у његовим делима нема препознатљиве италијанске мелодиозности толико карактеристичне за све композиторе тог подручја. Robert Orledge, *Satie the composer* (Cambridge: University of Cambridge, 1990), 247—48.

³² Своје разматрање неокласицизма, Мејер је образложио у: Leonard B. Meyer, *Music, Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 193—208.

³³ Исто.

као „преглед композитора који су имали одлучујући утицај на његово музичко формирање”³⁴, као и различита тумачења Казелиног стваралаштва, заснована управо на овом делу, наводе нас да га ближе сагледамо.

À la manière de... је у тренутку настанка привукло доста пажње и тадашњи музички критичари су га сматрали врхунцем Казелине дотадашње композиторске каријере.³⁵ Данас су, са друге стране, мишљења подељена. Поједини критичари ово дело називају врхунцем Казелиног првог стваралачког периода, док га други сврставају у Казелине мање успеле композиције, помоћу којег доказују да први период стваралаштва и не постоји.³⁶ Наиме, тежња брисања првог стваралачког периода који се везује за године проведене у Паризу, заснована је на већ поменутом ставу да не можемо да уочимо заједничку нит која повезује првонастале композиције међусобно, али и са композицијама написаним по повратку у Италију. Хетерогеност стила карактеристична за „париски период“ присутна је „на малом плану“ у овом делу.

À la manière de... је издато у две збирке, од којих је друга збирка писана у сарадњи са Равелом, са укупно осам Казелиних композиција написаних у стилу великих композитора. Прва збирка издата је 1911. године и у њој се налазе комади писани ‘у маниру’ Вагнера, Форера, Брамса (Johannes Brahms, 1833–1897), Дебисија, Штрауса и Малера, док је друга збирка издата три године касније и у њој се поред Казелиних дела у *маниру* Равела и Дендија налазе и две Равелове композиције у *маниру* Бородина (Александр Бородин, 1833–1887) и Шабријеа (Emmanuel Chabrier, 1841–1894).

Међутим, шта је заправо *À la manière de...*? Да ли је реч о стилским пародијама, како неки аутори називају ово дело³⁷ или оно представља омаж одабраним композиторима?³⁸ Оно што са сигурношћу можемо да кажемо јесте да *À la manière de...* представља једну од кључних тачака Казелиног стваралаштва. Након њега композитор се, под утицајем музике Стравинског и Шенберга, окреће проучавању достигнућа авангардних композитора, а резултат тих истраживања представља дело сличне концепције – *Nove pezzi* оп. 24 из 1914. године.³⁹ Међутим,

³⁴ Gian Paolo Minardi, “*À la manière de...*”, у: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994), 250.

³⁵ Исто, 250. *À la manière de...* своју тадашњу популарност дугује и чињеници да је оваква врста пастиша (*pastiche*), била веома популарна на француској сцени у годинама пре Првог светског рата. Поред Равела, чије су композиције овог типа објављене заједно са Казелиним, сматра се да је и Сати, под утицајем поменутих композитора, 1913. године написао други став комада *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois - Danse naïve (à la manière de ces messieurs)* у форми пастиша заснованог на материјалима из дела Сирила Скота (Cyril Scott, 1879–1970) *Danse nègre*.

³⁶ Roberto Calabretto, “Alfredo Casella a Parigi...”, нав. дело, 140.

³⁷ Luis Cortese, Alfredo Casella у: *Music an Letters*, Vol. 18, No.2 (1937), 214; Calum MacDonald, “Casella: Complete Piano Music”, у: *Tempo*, Vol. 58, No.229 (2004), 66. Веома често, различити аутори се према овим комадима односе као према једној врсти пародије стила одређеног композитора.

³⁸ Gian Paolo Minardi, “*À la manière de...*”, нав. дело, 250.

³⁹ Детаљније у: Ditrich Kämper, “L’opera per pianoforte di Alfredo Casella negli anni di apprendistato”, у: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994), 263. У овој збирци од девет комада наилазимо на композиције писане, између осталог, у маниру Стравинског, Пицетија, Малипјера, Равела и Шмита (Florent Schmitt, 1870–1958).

ово није једини пут да Казела пише композиције за клавир ‘у маниру’ одређеног композитора – касније то ради поново у делима *Due Ricercari sul nome B-A-C-H* оп. 52 (1932), *Ricercare sul Nome Guido M. Gatti* (1942), *Studio Sulle Tereze Maggiori* (1942) и у једном од последњих дела *Sei Studi* оп. 70 (1944). Овде већ уочавамо да форма пастиша са одређеним корекцијама, то јест компоновање дела у маниру одабраних стваралаца остаје у његовом стваралаштву од момента настанка *À la manière de...* па све до последњих опуса.

Јасно је да Казела није хтео да се подсмева делима оних композитора који су највише утицали на формирање његовог музичког стила. У прилог овоме говоре нам и изјаве музиколога Дитриха Кемпера (Ditrich Kämper) и Ђан Паола Минардија (Gian Paolo Minardi). Тако, Дитрих Кемпер, посматрајући ово дело са аспекта пародије стила одређеног композитора, што и јесте једна од карактеристика пастиша, истиче да оно представља разочарење, јер се Казела у претходним делима показао као „вешт ‘асимилатор’ различитих стилских утицаја са добрим смислом за хумор, те да би очекивани врхунац требало да представља управо ово дело, у коме су неопходни елементи пародије изостали.“⁴⁰ Са друге стране, Ђан Паоло Минарди *À la manière de...* посматра као једну врсту пастиша са намерно изостављеним гротескним елементима, истичући да је композиторова намера била да се „због великог поштовања према одабраним композиторима, избегне ироничан тон у комадима.“⁴¹ На основу обе изјаве, можемо да закључимо да у Казелином стваралаштву тада популарна форма пастиша бива измењена, те губи пародијски карактер и постаје омаж њему значајним композиторима. Даље, у вези са примењеним композиционим поступцима, Минарди наводи да „се ствара утисак да *друго* у додиру са композитором бива филтрирано, то јест постаје балзамован организам који је, оног момента када бива пренесен у друго окружење, прочишћен од његове моменталне препознатљивости.“⁴²

Прву књигу *À la manière de...* можемо да посматрамо као ‘каталог’ композитора којима се млади Казела дивио. У њему се налазе по три представника немачке и француске музичке традиције, чији су утицаји очигледни и у неким ранијим композицијама које је Казела писао. Избором немачких и француских композитора за прву књигу, Казела као да осликава актуелне дебате света уметности, али и политике предратног Париза, то јест, француско-немачку ‘тензију’

⁴⁰ Ditrich Kämper, “L’opera per pianoforte...”, нав. дело, 261.

⁴¹ Gian Paolo Minardi, “À la manière de...”, нав. дело, 250.

⁴² Исто, 251. Можемо да уочимо да се осећај *другог* може применити на целокупан Казелин живот. Он, као млади, италијански музичар долази у Париз у коме стиче у потпуности француско музичко образовање, у коме се утицаји земље из које потиче потпуно филтрирају и неутралишу услед нових интересовања које је Казела стекао. По повратку у Италију, дешава се обрнути процес, у коме се, при писању дела у националном стилу, знања стечена у Паризу филтрирају и примењују се у сврху формирања националног музичког израза у позним композицијама Казеле. *Друго* остаје стално присутно у композиторовом стваралаштву и њему се стално враћа. Узмимо пример Равела коме ће се Казела обраћати још у неколико наврата – посвећен му је комад у збирци *Nove pezzi* (1914), затим 1918. године, Казела цитира на Равелову *Албораду* у делу *Inezie*, да би се у *Sei Studi* из 1942. године поново вратио цитирању материјала из *Отменених и сентименталних валцера*.

која је владала у том периоду. Друга књига осликава постепену промену интересовања младог аутора, који је у том периоду веома блиско сарађивао са Равелом – у књизи су заступљени само француски и један руски композитор, што се може тумачити као својеврсно удаљавање од немачке традиције. Овај отклон од немачке музике посматра се и као последица француске културне политике у годинама пре рата, која је пренесена на младог композитора посредством Равела.⁴³ У вези са комадима у другој збирци, Казела је изјавио да „они осликавају његова тадашња интересовања која су везана за не-немачке композиторе који су му отворили видике ка новим музичким формама и новим изразима.“⁴⁴

Тако, у комадима писаним ‘у маниру’ Франка и Форера уочавамо јасне парафразе одређених фрагмената изабраних композитора. Када је реч о комаду *César Franck: Aria*, у нотном и звучном запису проналазимо парафразу прелудијума из *Прелудијума, аије и финала* Сезара Франка. Још занимљивија је парафраза Фореровог дела *Romance sans paroles* у композицији *Gabriel Fauré: Romance sans paroles* (1863) у којој Казела користи мелодију већ употребљну у делу које настаје три године раније: *Сарабанда* оп. 10.

Слушајући и анализирајући ова дела, јасно можемо да уочимо сличности између одабраног дела и Казелине композиције. Узмемо, на пример, комад *César Franck: Aria*, имајући у виду чињеницу да парафраза, према наведеном мишљењу Леонарда Мејера, представља један од четири основна метода употребе прошлости у савременом делу, подразумевајући релативно строгу и доследну употребу неких од карактеристика дела из прошлости.⁴⁵ Казела је одабрао двотактни мотив са почетка *Прелудијума* Франковог дела. Сажимањем двотактног мотива на једнотактни, истовремено задржавајући карактеристичан ритмички пулс – смену четвртина и пунктираних осмина, мелодијски покрет навише па наниже, као и неке од хармонских функција, Казела је добио нов мотив, који представља парафразу Франковог.⁴⁶ Овај мотив, уједно, постаје основа целокупног дела, јер је музички ток комада заснован на његовом мелодијско-ритмичком варирању.

Мало сложенији поступак је по среди када је реч о комадима који су писани ‘у маниру’ Вагнера, Брамса и Штрауса. Тако, у *Richard Wagner: Einleitung des dritten Aufzuges*, Казела пише у маниру Вагнера, користећи карактеристична вагнеровска решења на пољу хармоније. Сличан поступак, међутим, са алузијама на конкретно дело изабраног композитора, присутан је у комадима број три: *Johannes Brahms: Intermezzo* и број пет: *Richard Strauss: Symphonia molestica*. Тако, у овим комадима можемо да наслутимо делове музичког тока који упућују на Брамсову

⁴³ Исто, 262.

⁴⁴ Исто, 262.

⁴⁵ Према: Leonard B. Meyer, *Music, Arts and Ideas...*, нав. дело.

⁴⁶ Алфредо Казела, *A la manière de..., César Franck: Aria, Allegro ben moderato*, т. 1–2, у партитури доступној на линку: [IMSLP10561-Casella - A La Maniere de Cesar Franck \(piano\).pdf](#) и Сезар Франк, *Прелудијум, аија и финале, Прелудијум, Allegro moderato e maestoso*, т. 1–2., у партитури доступној на линку: [IMSLP03212-Franck-Prelude,Aria,et_Final.pdf](#)

Прву симфонију (1876) и *Рансодију* оп. 79 бр. 2 (1879), односно Штраусову симфонијску поему *Живот хероја* (*Ein Heldenleben*, 1898).⁴⁷

У сва три поменута случаја, при самом слушању ми чујемо музику која нас асоцира на различита дела или поступке одабраних композитора, али у партитурном запису не можемо да уочимо јасан цитат или парафразу конкретног мотива или дела.⁴⁸ На основу наведеног, у овим комадима можемо истаћи да материјали постају органски део композиције без јасног издвајања из њихове околине, то јест, „балзамован организам“ који је потпуно ослобођен свог пређашњег контекста и који је потпуно уклопљен у нову средину у којој се налази. Преведено у језик неокласичног стила, рекли би смо да овде имамо нешто што „личи као да је, а заправо није“ – што нас упућује на метод симулације који јесте један од четири карактеристична односа према одабраном моделу из прошлости у неокласицизму.

Посебно место у првој збирци заузима *Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparation*. Наиме, иако је Казела критиковао импресионизам као стилски правац, присуство композиционих поступака који су карактеристични за Дебисија, уочљиво је у раним Казелиним делима. У овом комаду, италијански композитор створио је својеврсни каталог композиционих техника које је Дебиси примењивао у клавијским делима.⁴⁹ Напомињемо да у овом комаду уочавамо коришћење поступака и парафраза и симулације, оба метода која је Казела до тада примењивао засебно у комадима, те се Дебисијев ‘манир’, у овом контексту, може сматрати и кулминацијом прве збирке комада.

Тако, на самом почетку, Казела користи модалну лествицу како би изградио шестотактну мелодију, док наредних шест тактова протиче у кретању мелодије засноване на акордским паралелизмима који у споју са басовим тоновима граде трослојну фактуру, карактеристичну за Дебисија.⁵⁰

Део који следи задржава трослојну фактуру, само што су акордске структуре замењене терцним интервалима који воде ток комада ка његовој кулминацији, када се јавља парафраза једног од мотива из *Арабеске* бр. 1 у Е-дуру.⁵¹ Након овога, долази до спуштања тензије музичког

⁴⁷ Gian Paolo Minardi, “À la manière de...”, нав. дело, 250.

⁴⁸ Ditrich Kämper, “L’opera per pianoforte...”, нав. дело, 261.

⁴⁹ Gian Paolo Minardi, “À la manière de...”, нав. дело, 252.

⁵⁰ Алфредо Казела, *A la manière de..., Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparation*, Lent., т. 1–10, у партитури доступној на линку: [IMSLP10562-Casella - A La Maniere de Claude Debussy \(piano\).pdf](#)

⁵¹ Алфредо Казела, *A la manière de..., Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparation*, Lent., т. 26–29, у партитури доступној на линку: [IMSLP10562-Casella - A La Maniere de Claude Debussy \(piano\).pdf](#)

и: Клод Дебиси, *Арабеска* бр. 1, Е-дур, Andantino con moto, т. 34–37, у партитури доступној на линку: [IMSLP00503-Debussy - Arabesque No1.pdf](#)

тока, при чему наилазимо на фактуру карактеристичну за прелиде из *Pour le piano*.⁵² Потом се поново јављају акордски паралелизми и терцни интервали којима се овај комад завршава.

Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparation можда заиста представља најбољи пример Казелине способности да усвоји стил одређеног композитора. Овде можемо да наведемо и став Роси Дорије (Rossi Doria) која у вези са овим комадом говори о „премештеном звуку Дебисијевих композиција“⁵³, то јест, о делу у коме је звук очишћен и премештен у нову средину. Самим тим, због разноврсности композиционих поступака примењених у овом комаду, можемо да говоримо о методу симулирања стила одабраног композитора, у овом случају Дебисија.

За разлику од прве, друга збирка *À la manière de...* садржи само две Казелине композиције. Прва је писана ‘у маниру’ Дендија – *Vincent d'Indy: Prélude à l'après-midi d'un ascète*. Композициони поступак који је примењен у овом комаду, близак је оном коришћеном у комадима посвећеним Вагнеру, Брамсу и Штраусу у првој књизи – поново наилазимо на поступак симулације.

Међутим, други комад писан ‘у маниру’ Равела, *Ravel: Almanzor, ou le mariage d'Adelaïde* заснован је на концепцији музичког тока сличној комаду *Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparatiuon*. Наиме, Казела нас низом композиционих поступака којима симулира *Отмене и сентименталне валцере* (*Valses Nobles et Sentimentales*, 1911), при чему имамо звучну слику на основу које мислимо да чујемо цитате или парафразе неких од мотива овог дела, док их у партитури не проналазимо, води ка кулминацији музичког тока у коме јасно чујемо парафразу почетка првог Равеловог валцера у контрапункту са Казелиним мотивом изложеним на почетку комада.⁵⁴ Имајући у виду и чињеницу да у *Отмене и сентименталне валцере* Равел уноси неке од поступака компоновања најистакнутијих бечких композитора валцера, градећи специфичан однос према овом плесу мењајући његове основне карактеристике, у Казелином делу можемо да говоримо о даљем „искривљењу“ првобитних особина валцера, то јест, о симулацији традиционалног бечког валцера.

Такође, битно је напоменути да, као и у случају комада писаног ‘у маниру’ Дебисија, Казела поново обједињује поступак симулације и парафразе у једном комаду. Када се сагледају ове две Казелине збирке, можемо да приметимо да је поступак симулације, који јесте један од најзначајнијих композиционих поступака у неокласицизму, присутан у оба комада у другој збирци, што нас наводи на закључак да је Казела, у време њеног компоновања, већ овладао

⁵² Алфредо Казела, *A la manière de..., Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en préparatiuon*, Lent., т. 30–33, у партитури доступној на линку: [IMSLP10562-Casella - A La Maniere de Claude Debussy \(piano\).pdf](#)

⁵³ Исто, 252.

⁵⁴ Алфредо Казела, *A la manière de..., Ravel: Almanzor, ou le mariage d'Adelaïde*, Vif et animé, т. 55–64, у партитури доступној на: [IMSLP10565-Casella - A La Maniere de Maurice Ravel \(piano\).pdf](#) и Алфредо Казела, *A la manière de..., Ravel: Almanzor, ou le mariage d'Adelaïde*, Vif et animé, т. 6–7, у партитури доступној на линку: [IMSLP10565-Casella - A La Maniere de Maurice Ravel \(piano\).pdf](#) и Морис Равел, *Отмени и сентиментални валцери*, валцер бр. 1, Modéré – très franc, т. 1–2, у партитури доступној на линку: [IMSLP504882-PMLP31759-Valses Nobles et Sentimentales.pdf](#)

најбитнијим методама које ће касније постати одлика неокласичног стила. Даље, јасан хармонски језик који је присутан у свим комадима, прегледност форме и сведеност музичког израза, наводе нас на закључак да је у овим композицијама на снази ‘поједностављење’ музичког језика, придев који се често везује за дела која носе карактеристике овог стилског правца.

* * *

Када у потпуности сагледамо *À la manière de...*, уочавамо да су у њему заступљени композициони поступци и одабрана дела свих композитора који су имали пресудан утицај на младог Казелу, са изузетком Малера. Оно заиста осликава стилску хетерогеност која се издваја као карактеристика целокупног првог стваралачког периода. У складу са тим, поготово када се узме у обзир и то да су сви комади веома малих димензија,⁵⁵ ова збирка може да се посматра и као својеврсна рекапитулација усвојених и примењиваних поступака, као и стилова присутних у раније насталим делима.

Међутим, треба да се осврнемо и на чињеницу да ‘хетерогеност’ представља једну од карактеристика неокласицизма. Такође, у свим поменутих комадима уочљиви су јасноћа форме и хармонског језика, као и методи парафразе или симулације, а све наведено представља основне композиционе поступке неокласицизма.⁵⁶ Другим речима, у овом делу, Казела користећи методе парафразе и симулације одабраних дела или стила композитора у чијем ‘маниру’ пише, истовремено усваја и неке од основних поступака неокласичног стила. Сама хетерогеност у композицији, као и поменути поступци, указују на постојање неокласицизма и у његовим најранијим делима, што нас наводи на закључак да можемо да пратимо постепен развој стила кроз његов целокупан опус, чиме се истовремено потврђује и постојање првог периода стваралаштва. Ова чињеница нам даље даје и аргумент да кажемо да Казела има јединствени стил, јер су његови корени уочљиви у најранијим делима, али и да се неокласицизам, у Казелином ‘случају’, не може искључиво везати за његов повратак у Италију и контакт са фашизмом. Тачније, можемо да говоримо о модернистичком или умерено модернистичком композиционом језику овог аутора чије стваралаштво ‘задобија’ различите статусе, односно, тумачења, у односу на контекст из ког се посматра.

⁵⁵ Ови комади су веома кратки, трају у просеку око два минута и написани су на две до четири стране.

⁵⁶ Детаљније у: Vesna Mikić, *Lica srpske muzike ...*, нав. дело, 62–7.

Литература:

- Calabretto, Roberto, “Alfredo Casella a Parigi. Un musicista Italiano di Adozione Francese”, y: *Alfredo Casella: gli anni di Parigi. Dai documenti* (Firenze, 1997).
- Cortese, Luis, “Alfredo Casella”, y: *Music an Letters*, Vol. 18, No.2 (1937).
- Earl, Ben, *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).
- Gatti, Guido, “Alfredo Casella” y: *The Nusical Quarterly*, Vol.6, No. 2 (1920).
- Kämper, Ditrich, “L’opera per pianoforte di Alfredo Casella negli anni di apprendistato”, y: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994).
- MacDonald, Calum, “Casella: Complete Piano Music”, y: *Tempo*, Vol. 58 No. 229, (2004).
- Meyer, Leonard B., *Music, Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: Neoklasicizam* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009).
- Minardi, Gian Paolo, “À la manière de...”, y: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994).
- Orledge, Robret, *Satie the composer* (Cambridge: University of Cambridge, 1990).
- Parrino, Francesco, *Alfredo Casella and The Montjoie! Affair*.
- Toppan, Marina, “Il pianismo del primo Casella: fra Faure e Ravel”, y: *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi* (Firenze, 1994).
- Waterhouse, John C.G., “Casella, Alfredo”, y: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan Publishers, 2001).

**RECONSTRUCTION OF THE EARLY CREATIVITY OF ALFRED CASELLA IN THE
CONTEXT OF NEOCLASSICISM**

ABSTRACT: In some literature, Alfredo Casella is considered one of the more controversial composers of interwar Italy. The political activity of the author, after returning from his studies in Paris in 1915, caused numerous critics to question his compositional skills, linking him to key figures of fascist party. Musicologists who have dealt with his creativity pay attention mainly to his last, neoclassical period, to which the mentioned problem is connected, while earlier phases of creative work are relatively neglected. Taking into account that the work of the aforementioned composer causes significant polemics that have not yet been investigated in the field of domestic musicology, the aim of this paper is to further investigate and present Casella's compositional processes in the works created during the years spent in Paris. The analytical segment of the work aims to determine whether some of the elements of neoclassicism, characteristic of Casella's well-known works, can also be observed in the first creative period. In this way, we will try to argue the fact that a kind of „stylistic“ continuity can be observed in Casella's compositional activity.

KEY WORDS: „Paris period“, neoclassicism, creative influences, fascism, stylistic heterogeneity