



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

МУЗИКОЛОШКИ ПЕЈЗАЖИ

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА
СВ. 13/2025.



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ СВ.
13/2025, ЕЛЕКТРОНСКО ИЗДАЊЕ

Музиколошки пејзажи

Главни и одговорни уредник

др Ива Ненић

Уредници издања

др Ивана Перковић, др Марина Марковић

Студенти уредници

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

Дражена Тодоровић

ISBN

978-86-81340-77-6

Београд

2025.

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА, СВ. 13/2025.

МУЗИКОЛОШКИ ПЕЈЗАЖИ



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	5
I ИНСТРУМЕНТАЛНО СТВАРАЛАШТВО: ОД БЕТОВЕНА ДО САВРЕМЕНОГ ЗВУКА	
Марија Костић	
КОНТРАБАС У СИМФОНИЈАМА ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА.....	10
Катарина Јосифовић	
БЕТОВЕНОВО ЦИТИРАЊЕ МОЦАРТОВЕ МУЗИКЕ У ЖАНРУ ГУДАЧКОГ КВАРТЕТА	30
Наташа Зечевић	
ОБРАТИ ПЛОЧЕ: ОД РЕПРОДУКЦИЈЕ ДО ПРОДУКЦИЈЕ И ОБРНУТО	43
II ВОКАЛНО-ИНСТРУМЕНТАЛНО СТВАРАЛАШТВО КРОЗ ИСТОРИЈУ	
Ана Ћириловић	
УЛОГА ХОРА У АРИСТОФАНОВОЈ КОМЕДИЈИ <i>ЖАБЕ</i>	62
Маја Младеновић	
<i>L'INCORONAZIONE DI POPPEA</i> (1642) МОНТЕВЕРДИЈА: МОДЕРНИЗАЦИЈА МОДЕРНОГ ЖАНРА.....	80
Миљана Михајловић	
ОПЕРА-БАЛЕТ <i>L'EUROPE GALANTE</i> ОД АНДРЕА КАМПРЕ: ФРАНЦУСКИ ЖАНР И ИТАЛИЈАНСКИ СТИЛСКИ УТИЦАЈИ	96
III МУЗИЧКИ ДИСКУРСИ XIX ВЕКА	
Тина Младеновић	
ВАГНЕР И РЕВОЛУЦИЈА 1848–1849.....	114
Биљана Александровски	
РЕЦЕПЦИЈА УВЕРТИРЕ ЗА <i>ТАНХОЈЗЕРА</i> . РАЗМИШЉАЊА ФРАНЦА ЛИСТА И ЈОХАНА ЛОБЕА	126
Тиса Јукић	
ФЛОРЕСТАН И ЕУЗЕБИЈЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ЊИХОВИХ МУЗИЧКИХ И КЊИЖЕВНИХ ДИЈАЛОГА У СТВАРАЛАШТВУ РОБЕРТА ШУМАНА.....	141

ПРЕДГОВОР

Поштовани читаоци, ове године вам презентујемо зборник студентских радова под називом *Музиколошки пејзажи*. Од 2014. године, зборници се публикују електронским путем као део издања Факултета музичке уметности у Београду како би били доступни што већем броју љубитеља музике. Као наставак традиције публикавања најбољих семинарских радова студената музикологије, и зборник *Музиколошки пејзажи* састављен је са циљем да овековечи темељна, исцрпна и дуготрајна истраживања наших студената као и да заинтересује будуће генерације истраживача музике, отвори им нове видике и предочи им нова сазнања.

У овом зборнику налази се девет радова написаних 2015/2016. године од стране студената са све четири године основних академских студија. Зборник *Музиколошки пејзажи* саставио је, лекторисао и уредио петочлани уреднички тим студената са четврте године музикологије: Дарија Дражовић, Анастасија Јаредић, Теодора Качаревић, Матеја Стевановић и Дражена Тодоровић, заједно са редовним професором др Иваном Перковић и доцентом др Марином Марковић академске 2023/2024. године.

У првом поглављу насловљеном **Инструментално стваралаштво: Од Бетовена до савременог звука** налазе се три студентска рада. Они су посвећени инструменталном опусу Лудвига ван Бетовена: разматрању улоге контрабаса у симфонијском опусу овог великог композитора и Бетовеновом односу према цитатима из гудачких квартета Волфганга Амадеуса Моцарта у сопственим делима истог жанра. У овом поглављу налази се и рад у ком је грамофонска плоча сагледана као инструмент.

У другом поглављу груписани су текстови посвећени вокално-инструменталном стваралаштву, првенствено у сфери дела насталих током антике и барока. Дакле, поглавље **Вокално-инструментално стваралаштво кроз историју** започиње радом о улози хорова у Аристофановим делима, са централним освртом на његову комедију *Жабе*. Такође, упознајемо се са Монтевердијевим стваралаштвом кроз оперу *L'Incarnazione di Popea*. Поред ова два текста, у овом поглављу се налази и рад о опери-балету *L'Europe galante* и о продору италијанских стилских утицаја у оквиру овог жанра.

Поглавље **Музички дискурси XIX века** обухвата три рада у којима се аналитички сагледавају различити типови вербалних и музичких дискурса немачког романтизма. Први међу њима обухвата однос Рихарда Вагнера према револуцији 1848–49. године, из угла његове писане заоставштине, као и литерарног предлошка опере *Зигфрид* (*Siegfried*). У другом раду изучавају се дискурси музичке критике и рецепције Увертире за Вагнерову оперу *Танхојзер* (*Tannhäuser*) из пера Франца Листа и Јохана Кристијана Лобеа. Последњи рад обухвата тумачења музичких и

књижевних дијалога имагинарних ликова Флорестана и Еузебија у стварлаштву Роберта Шумана.

Уреднички тим, састављен од студената и подржан од стране професора, осигурао је да зборник буде квалитетан и разноврстан, обухватајући широк спектар тема и приступа. Са радовима који се крећу од антике до савременог доба, овај зборник пружа јединствен увид у развој музике и музиколошке мисли. Надамо се да ће *Музиколошки пејзажи* послужити као подстицај за даља истраживања и као драгоцен извор знања за све заинтересоване за музику и музикологију.

ИНСТРУМЕНТАЛНО
СТВАРАЛАШТВО:
ОД БЕТОВЕНА ДО
САВРЕМЕНОГ
ЗВУКА

КОНТРАБАС У СИМФОНИЈАМА ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА²

АПСТРАКТ: У XVIII веку композитори почињу да третирају контрабас на виртуозан начин. Иако је пре Бетовеновог времена настао значајан број дела за соло контрабас, само неколицина њих живи ван учioniце и историјских списа, а њихови аутори често су непознати публици. Са друге стране, Бетовеново стваралаштво, нарочито симфоније, отвориле су пут ка еманципацији контрабаса, а као опште познате и увек присутне на репертоару, слушаоцима су, у многим случајевима, представљале полазну тачку за упознавање са литературом за контрабас. Овај семинарски рад бави се улогом контрабаса у Петој и Деветој симфонији поменутог композитора, са циљем да се прикаже како је његов симфонијски опус утицао најпре на подизање стандарда који се очекује од извођача, те на заинтересованост слушалаца и усавршавање инструмента.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бетовен, оркестар, симфоније, Пета симфонија, Девета симфонија, контрабас, виртуозитет, развој инструмента, техничке могућности, звучне могућности.

Увод

Иако репертоар за соло контрабас укључује преко двеста концерата, ретко ћемо на редовном концертном репертоару чути неко од тих дела. Међутим, оркестарска музика незамислива је без контрабаса. Овај транспонујући инструмент моћног звука, највећи и најдубљи из групе гудачких инструмената, у западноевропској уметничкој музици најзаступљенији је као инструмент који оркестру пружа не само снагу и сонорност већ често и основну ритмичку подлогу,³ док је у прошлости коришћен и као *continuo*.⁴ Као један од најранијих примера солистичког третмана

¹ Контакт адреса: marijazzkostic1993@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, академске 2015/16. године.

³ Џорџ Гроув (George Grove) у свом *Музичком речнику* (*Dictionary of Music and Musicians*) истиче: „Ако је виолина вођа оркестра, контрабас је његов темељ; њему је додељена најдубља деоница на којој и хармонија и мелодија почивају“. Нав. према: Adolphus Charles White, “The Double Bass”, *Proceedings of the Musical Association*, 13rd Sess. (1886–1887), Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association Stable, 99–112, <http://www.jstor.org/stable/765466>, приступљено 14.04.2016. 09:27.

⁴ Rodney Slatford and Alyn Shipton, “Double bass”, у: Stanley Sadie (уп.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

контрабаса спомиње се Телеманова (Georg Philipp Telemann, 1681–1767) *Trillen*⁵ (*Grillen*)⁶ симфонија за два контрабаса, шалмај, флауту и харфу као *continuo*, настала око 1730. године. Неколицина композиција за контрабас соло, углавном транскрипција, претходи Хајдновом (Joseph Haydn, 1732–1809) концерту за контрабас из 1763. године.⁷ Сматра се да је ово дело најстарији концерт за контрабас који је данас познат;⁸ нажалост, изгубљено је, како се претпоставља, приликом пожара.⁹ Две године пре концерта, тачније 1761, настају и Хајднове симфоније број 6, 7 и 8 са соло деоницама за контрабас.¹⁰

Уопштено, током 60-их година XVIII века настаје тридесетак концерата за контрабас, које су компоновали Дитерсдорф (Carl Ditters von Dittersdorf, 1739–1799),¹¹ Ванхал (Johann Baptist Wanhal, 1739–1813),¹² Цимерман (Johann Anton Zimmermann, 1741–1781),¹³ Хофмајстер

⁵ Одредница *Double bass* у *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* наводи ово дело, али без детаљнијих образложења не налазимо га у каталогу Телемановог опуса попут овог: *George Philip Telemann Catalogue TWV* <http://www.musiqueorguequebec.ca/catal/telemann/telgp50.html>.

⁶ Са друге стране, забележено је дело за девет инструмената, познато под називом *Grillen Sinfonie*. У споменутом online каталогу, заведено је као *50:1 Sinfonie, en sol majeur, pour flûte traversière et/ou piccolo, hautbois, chalumeau, 2 violons, viole, 2 contrebasses concertantes et basse continue* (Симфонија у Ге дуру за траверзо флауту или пиколо, обоу, шалмај, две виолине, виолу, два контрабаса концертанте [подвукла М. К.] и *continuo*). На исти ансамбл упућује и Алфред Плањавски (Alfred Planyavsky) у свом делу *Историја контрабаса* (*Die Geschichte des Kontrabasses*) и наглашава да је ово дело, коме у наслову стоји *2 contrebasses concertantes*, најранији доказ за концертантно, односно, солистичко третирање контрабаса. Нав. према: Alfred Planyavsky, *Istoriya kontrabasa, nezvanični prevod delova knjige-skripta, izvor: prof. Slobodan Gerić, naziv originala: Alfred Planyavsky, Die Geschichte des Kontrabasses* (Tutzing: Hans Schneider, 1984), 65–66.

⁷ У каталогу својих дела Хајдн је овај концерт унео 1765. године као *Концерт за виолоне*, заједно са прва два такта првог става (у Хобокеновом каталогу означен је као VIIc: 1). Хајднов контрабасиста у капели Естерхазијевих у Ајзенштату био је Јохан Георг Швенда (Johann Georg Schwenda), а списак потрепштина оркестра из архива са имања Естерхазијевих као ставку садржи жице за виолоне, односно, контрабас и доказује да је Швенда свирао на петожичаном инструменту, штимованом $1F-1A-D-F\#-A$. Познатији као *бечки* (Viennese), овај штим користили су многи композитори XVIII века у делима за соло контрабас. Претпоставља се да је штим често коришћен до 1812. године, да био пао у заборав дуже од века и поново постао актуелан услед развоја „историјски информисаног извођења“ (HIP). David Heyes, *F.J. Haydn - 'Lost' Concerto in D major for Double Bass*, <http://www.vitoliuzzi.com/history-6/>, приступљено 18.04.2016.

⁸ У августу 1763. године преписивач Антон Адолф (Anton Adolph) испоставио је рачун за препис „деоница новог концерта за виолоне за Швенду“, што сугерише да је концерт написан за Хајдновог контрабасисту, који га је премијерно извео, а не за неког од тада познатих виртуоза, какав је био Јозеф Кемпфер (Joseph Kämpfer). David Heyes, нав. дело.

⁹ У септембру 1765. године флаутиста капеле Естерхазијевих случајно је изазвао пожар. James Webster and Georg Heder, “Haydn, (Franz) Joseph”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁰ Верује се да су и оне компоноване за Швенду. David Heyes, нав. дело.

¹¹ Карл Дитерс фон Дитерсдорф био је аустријски композитор и виолиниста. Margaret Grave, Jay Lane, “Dittersdorf, Carl Ditters von”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹² Јохан (Јан) Ванхал био је чешки композитор, виолиниста и учитељ музике, радио у Аустрији. Paul R. Bryan, “Vanhal [Vanhall, Wanhal, Wanhall], Johann Baptist [Jan Ignatius] [Vaňhal, Jan Křtitel]”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹³ (Јохан) Антон Цимерман био је аустријски композитор. Milan Poštolka/ Darina Múdra, “Zimmermann, (Johann) Anton”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

(Franz Anton Hoffmeister, 1754–1812),¹⁴ Кожелух (Leopold Kozeluch, 1747–1818),¹⁵ Капуци (Giuseppe Antonio Capuzzi, 1755–1818),¹⁶ Пихл (Václav Pichl, 1741–1805)¹⁷ и Шпергер (Johannes Matthias Sperger, 1750–1812),¹⁸ који је компоновао чак осамнаест концерата за контрабас. Године 1791. Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791) пише концертну арију *Per questa bella mano* (KV 612)¹⁹ за соло бас и облигатни контрабас, који је третиран са изразитим виртуозитетом.²⁰ Композиција је међу првим виртуозним делима за контрабас која су штампана, а публикована је 1822. године, у време када Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) ради на својој последњој симфонији.

Бетовен није написао ниједан концерт за контрабас, међутим, француски оргуљаш Шарл Мари Видор пише о Бетовену као неком ко би био идеалан композитор концерта за контрабас. Кључ за разумевање овог луцидног коментара дају управо басовске деонице у Бетовеновим симфонијама.²¹ Деценијама уназад оне су део испита музичке зрелости контрабасиста, незаобилазне на аудицијама за пријем у оркестре широм света. У приручнику *Уметност свирања контрабаса* из 1973. године о њима се пише на следећи начин: „Моцартове симфоније које се најчешће захтевају на аудицијама јесу број 40, 35, 41, 39, 38, 37. Свака од њих има три главне теме – неке од њих су драмске, неке су лирске, неке енергичне и треба их добро проучити и у свирању тај контраст потцртати. Што се тиче Бетовенових симфонија, најчешће се захтева

¹⁴ Франц Антон Хофмајстер био је аустријски музички издавач и композитор. Alexander Weinmann, “Hoffmeister, Franz Anton”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁵ Леополд Кожелух био је чешки композитор, пијаниста, учитељ музике и издавач. Milan Poštolka, “Kozeluch [Kotzeluch, Koželuh], Leopold [Jan Antonín, Ioannes Antonius]”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁶ Ђузепе Антонио Капуци био је италијански виолиниста и композитор. Chappell White, “Capuzzi [Capucci], Giuseppe Antonio”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁷ Вацлав Пихл био је чешки композитор, виолиниста, импресарио и писац. Milan Poštolka, “Pichl [Pichel], Václav [Venceslaus; Wenzel]”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁸ Јоханес Шпергер био је немачки контрабасиста и композитор. Andrew D. McCredie, “Sperger, Johannes (?Matthias)”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

¹⁹ Шпергер ће 1801. године завршити арију *Selene, del tuo fuoco non mi parlar* за глас и облигатни контрабас. То је једна од три арије за глас и соло виолоне/контрабас које је компоновао. Tobias Glöckler, “*Per questa bella mano* KV 612 by Mozart: the rediscovery of a manuscript of an aria for soprano and double bass *obligato* and the rehabilitation of “wrong tuning” performance practice”, *Per Musi* (Belo Horizonte, 2000), 25–39, 34 http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_03.pdf, приступљено 15.04.2016.

²⁰ Моцарт је дело посветио својим колегама из бечког *Theater im Freihaus*, певачу Францу Хаверу Герлу (Franz Xaver Gerl) и контрабасисти Фридриху Пишелбергеру (Friedrich Pischelberger). Герл је певао улогу Сарастра на премијери Моцартове *Чаробне фруле*, а Пишелбергер је инспирисао настанак концерата за контрабас Дитерсдорфа и Пихла. Исто, 27.

²¹ Charles-Marie Widor, *The Technique of the Modern Orchestra; a Manual of Practical Instrumentation* (London: J. Williams, 1906), 186.

свирање деоница из Пете и Девете симфоније, а затим из симфонија број 7, 3, 8, 1, 6 и 4. Ипак, најбоље је добро увежбати све Бетовенове симфоније, а речитатив из Девете симфоније, скерцо из Пете и дуги пасаж из првог става Седме симфоније треба *знати напамет*.²²

Ова правила актуелна су и данас и јесу разлог што је у овом раду највећи акценат стављен баш на улогу контрабаса у Петој и Деветој симфонији. Иако је пре Бетовена настао значајан број дела за соло контрабас, само неколицина њих живи ван учионице и историјских списа, а њихови аутори често су непознати публици. Са друге стране, Бетовеново стваралаштво, нарочито симфоније, отвориле су пут ка еманципацији контрабаса, а као опште познате и увек присутне на репертоару, слушаоцима су, у многим случајевима, представљале полазну тачку за упознавање са литературом за контрабас. У изради овог семинарског рада коришћени су и историјски литерарни извори, али и „искуства из праксе“ савремених музичких извођача, све у циљу да се историјским представљањем инструмента и кроз биографије и анализу композиционих и оркестрационих поступака у делима прикаже како је Бетовенов симфонијски опус утицао најпре на подизање стандарда који се очекује од извођача, на усавршавање инструмента и како је заинтригирао слушаоце једним, на први поглед, не тако атрактивним инструментом као што је контрабас.

Контрабас у оркестру

Тешко је са сигурношћу утврдити када је контрабас добио место у оркестру.²³ Узрок томе јесте и чињеница да је еволуција контрабаса веома комплексно питање. Инструмент који данас познајемо има иза себе историју од неколико стотина година током којих су настајале промене у дизајну, димензијама, жицама, штимовима.²⁴ Још увек спорно питање јесте да ли контрабас потиче из породице виолина, старих виола или можда гитара,²⁵ јер је свака од њих имала свог басовског члана који се, у први мах, може учинити далеким претком контрабаса. Можда највећи проблем за истраживача јесте номенклатура басовског гудачког инструмента: у различитим земљама истовремено су коришћене различите верзије баса, различито штимоване и под разноврсним називима, па се тако у литератури могу наћи називи *gross-Geigen-Bassus*, *basso di*

²² Warren A. Benfield and James Seay Dean, Jr, *The Art of Double Bass Playing* (Evanston, Ill: Summy-Birchard Co, 1973), 35–36.

²³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* наводи да многи оркестри у XVII веку нису имали инструменте који би опсегом одговарали контрабасу. До раног XVIII века контрабас није постојао ни у оркестру у париској Опери (Paris Opéra), али дворски ансамбли XVIII века укључивали су контрабас. Rodney Slatford and Alyn Shipton, нав. дело.

²⁴ Исто.

²⁵ Aydın Balpınar, *How did the Bass Change in the Orchestral Use in 19th, 20th and 21st Centuries?*, Codarts Rotterdam Classical music (January 2012), <http://www.oscarvandillen.com/evolution-of-the-bass-in-orchestras/>, приступљено 14. 4. 2016.

viola da gamba, violone da gamba/violone in contrabasso, grosse Baßgeig/violone, bass violon,²⁶
violone grosso, basse de violon, contrabasso.²⁷

Најранији писани трагови о басовском инструменту потичу из 1493. године, а први ликовни приказ датира из 1516. године. Међутим, Плањавски (Planyavsky) истиче да је од трагања за инструментом према критеријумима облика или имена, важније проучити прве штимове предвиђене за басовски инструмент.²⁸ Према његовом мишљењу, контрабас познат оркестру XVIII века,²⁹ који најчешће за октаву ниже удваја оно што свира виолончело или фагот, постојао је и два века раније, само под различитим називима (горе наведеним), а најчешћи назив био је *виолоне*.³⁰ Како Плањавски даље наводи, два најчешћа штима басовских инструмената била су ${}_1G-C-F-A-d-g$ и ${}_1D-{}_1G-C-E-A-d$, а критеријуми по којима их он сврстава у контрабас барокног доба јесу опсег (који захвата контра октаву), начин на који се свирају (стојећи), штимовање у квартама (понекад и терцно-квартно), препознатљив облик старих виола и „друге *gamba* карактеристике“.³¹

У XVI и XVII веку равноправно су употребљавани термини *виолоне* и *contrabasso*, што Плањавски означава као *partielle Identität*, што би се најприближније могло превести као еквивалентност.³² Ова пракса присутна је и у XVIII веку,³³ о чему сведочи и Леополд Моцарт (Leopold Mozart, 1719–1787) у свом уџбенику за виолину (*Versuch einer gründlichen Violinschule*), у којем пише о различитим величинама контрабаса и могућности да инструмент има четири или пет жица.³⁴

Проучавајући захтеване штимове за виртуозне комаде за контрабас, који потичу из друге половине XVIII века, многи теоретичари у раном XX веку били су мишљења да те композиције уопште нису биле написане за контрабас. Каснијим истраживањима откривено је да је инструмент у прошлости могао бити штимован на четрдесет или педесет различитих начина,³⁵ што је отежавајућа околност за композиторе и извођаче: деонице написане за одређени штим и, на пример, трожичани контрабас теже је, понекад и немогуће извести на инструменту

²⁶ James Barket and Jerry Fuller, *Alfred Planyavsky and the Vienna Double Bass Archive: Planyavsky's concept of the Violone. Baroque Double Bass Violone*, <http://earlybass.com/articles-bibliographies/alfred-planyavsky-and-the-vienna-double-bass-archive/>, приступљено 10. 04. 2016.

²⁷ John Spitzer and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2005), 23.

²⁸ Rodney Slatford and Alyn Shipton, нав. дело.

²⁹ „Кристализација“ се десила негде око 1730. године. John Spitzer and Neal Zaslaw, нав. дело, 23.

³⁰ James Barket and Jerry Fuller, нав. дело.

³¹ Исто.

³² Исто.

³³ Видети фусноту бр. 7.

³⁴ James Webster, “Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, 1750 – 1780”, *Journal of American Musicological Society*, Vol. 29, No. 3 (1976), 413–438, 415.

³⁵ Rodney Slatford and Alyn Shipton, нав. дело.

различитог штима и броја жица.³⁶ Употреба различитих варијанти инструмента често је резултирала извођењима која не поштују у потпуности партитуру, већ је звучни резултат умногоме зависио од инструмента који је био на располагању³⁷ и од способности самог извођача да се прилагоди инструменту.³⁸ Заиста, скордатура за пола степена до степен била је од помоћи, али раширену праксу дуго није било могуће реформисати³⁹ и створити стандарде сличне онима који су важили за друге инструменте гудачког корпуса.

Бетовен и контрабас

Када се у једној реченици помену Бетовен и контрабас, то углавном подразумева чињеницу да је Бетовен заслужан за раздвајање деоница виолончела и контрабаса у партитури. Најчешћа „звучна илустрација“ контрабаса у Бетовеновим симфонијама јесте трећи став *Allegro* Пете симфоније оп. 67. Овај скерцо је једно од највећих изненађења за публику која истрајава у предрасуди о контрабасу као звучно тромом и „најлакшем инструменту за свирање“. Дашак виртуозитета, овде приметан, мења овакво мишљење и често у слушаоцима пробуди радозналост шта још контрабас може.

Контрабас заједно са виолончелом отвара скерцо и притом је јасно истакнут. Они доносе прву тему, сталожену и мирну, у виду арпеђа тоничног трозвука це-мола, најпре им се прикључују остали инструменти из гудачког корпуса, а затим и цео оркестар.⁴⁰ У изразито контрастном трију је деоница контрабаса нарочито експонирана:⁴¹ контрабас доноси брзу, импулсивну тему, која се потом слободно имитира у деоницама виоле, фагота, друге и прве виолине. Деоницу контрабаса је потребно одсвирати хитро, подразумева се, ритмички и интонативно прецизно, али тако да иако свирана робусно и са тежином на сваком тону, не губи на темпу, већ да оркестру пружи пулс и ритмички ослонац. Са оваквим финесама, трећи став и данас захтева посвећеност у вежбању.

³⁶ Aydın Balpınar, нав. дело.

³⁷ Stephen Buckley, *Beethoven's Double Bass Parts: The Viennese Violone and the Problem of Lower Compass*, (Houston: Rice University, 2013), 10, <http://hdl.handle.net/1911/71928>, приступљено 1.5.2016.

³⁸ Иако је током XIX века најчешће употребљиван тројичани контрабас, Хектор Берлиоз (Hector Berlioz, 1803–1869) у својим мемоарима као „прави контрабас“ описује контрабас са четири жице. Допадала му се комбинација контрабаса са три и четири жице у оркестарској контрабас секцији, што је доприносило звучном ефекту, али је значило и додатне техничке потешкоће, чак немогућности у свирању. Исто.

³⁹ У XIX веку у Немачкој је коришћен штим 1E-1A-D-G, цењен због дубоког, пуног тона, у Италији се због светлијег звука преферирао 1A-D-G, док је у Француској коришћен квинтни [подвукла М. К.] штим 1G-D-A. Исто.

⁴⁰ В. Лудвиг ван Бетовен: Пета симфонија оп. 67, трећи став, *Allegro*, у партитури доступној на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP575952-PMLP1586-Beethoven_-_Symphony_No.5_Mvt.I_\(ed._Unger\)_etc.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP575952-PMLP1586-Beethoven_-_Symphony_No.5_Mvt.I_(ed._Unger)_etc.pdf)

⁴¹ В. Лудвиг ван Бетовен: Пета симфонија оп. 67, трећи став, *Allegro*, почетак трија, т. 140–165, деонице контрабаса и виолончела, у партитури доступној на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP575952-PMLP1586-Beethoven_-_Symphony_No.5_Mvt.I_\(ed._Unger\)_etc.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP575952-PMLP1586-Beethoven_-_Symphony_No.5_Mvt.I_(ed._Unger)_etc.pdf)

Треба узети у обзир да је до Шпергерове смрти 1812. године, била у фокусу бечка школа контрабаса, која се темељила на инструменту познатом као бечки контрабас или бечки виолоне, са терцно-квартним штимом ${}^1F-{}^1A-D-F\#-A$,⁴² и да опсег деонице контрабаса до Треће симфоније оп. 55 у Ес-дуру готово не прелази 1F , што према неким ауторима⁴³ значи да је Бетовен деонице компоновао имајући на уму виолоне. Како Бетовен од 1792. године ствара у Бечу и ступа у контакт са извођачима какав је био Јохан Дицел (Johann Dietzel),⁴⁴ сасвим је извесно да је био упознат са особинама инструмента и традицијом извођаштва. Међутим, како тумачити деонице осталих симфонија (табела 1) које прекорачују опсег и модерног, четворожичаног и квартно штиманог контрабаса? Стефан Бакли (Stephen Buckley) износи неколико решења:

1. треба обратити пажњу на ширење звучног опсега оркестра (исту тенденцију Џејмс Вебстер (James Webster) уочава у Бетовеновој камерној музици). Нарочити акценат је на ширењу граница дубоког регистра;⁴⁵
2. познато је да је Бетовен дуго радио на својим делима, дуго тражио коначан облик музичке мисли, која је имала и по неколико верзија пре оне коначне. Међутим, зна се и да није био претерано ажуран када би сређивање коначне верзије било у питању и да се у оригиналним партитурама могу пронаћи „грешке у преписивању, настале у брзини“;⁴⁶
3. недовољан број проба пред концерт и пробе кратког трајања, уобичајене за Беч тог доба,⁴⁷ нису пружале могућност да се деоница увек пажљиво прочита и провежба већ је евентуални проблем требало решити „у ходу“;
4. један од начина за решавање проблема „изласка из опсега“ контрабаса била је скордатура најдубље жице 1E за полустепен до степен наниже у случајевима када темпо и музички ток то дозвољавају, односно, када секција контрабаса касније има довољно времена у за повратак на уобичајени штим;⁴⁸
5. тонови испод 1E ⁴⁹ свирани су за октаву више, односно, унисоно са виолончелима;⁵⁰

⁴² Luis R. Muñoz Villanueva, *Vanhal's Bass concerto and the Viennese school of bass playing* (Lausanne: Conservatoire de Musique de Lausanne – HEM, 2009), http://www.hemu.ch/fileadmin/user_upload/documents/biblio_villanueva_mem_bachelor.pdf, приступљено 30. 04. 2016.

⁴³ Stephen Buckley, нав. дело, 1–3.

⁴⁴ Јохан Дицел је 1800. године учествовао у првом извођењу Бетовеновог Септета оп. 20. Исто, 28.

⁴⁵ Исто, 48.

⁴⁶ Исто, 44.

⁴⁷ Исто, 62.

⁴⁸ Исто, 39.

⁴⁹ Италијански виртуоз контрабасиста Доменико Драгонети (Domenico Dragonetti) је свирао на тројичаном инструменту. Његова пракса била је да записе из партитура који прелазе 1A , најдубљи тон тројичаног контрабаса, свира за октаву више. Па тако целу фразу са почетка трија из трећег става Пете симфоније оп. 67, це-мол транспоновео је за октаву више. David Chapman, “Historical and Practical Consideration for the Tuning of Double Bass Instruments in Fourths”, *The Galpin Society Journal*, Vol. 56 (2003), 224–233, 230, <http://www.jstor.org/stable/30044426>, приступљено 24. 04. 2016.

⁵⁰ Stephen Buckley, нав. дело, 36.

6. тонове ниже од ${}_1E$ доносио је контрафагот; иако деоница контрафагота није посебно уписана у партитуре свих Бетовенових симфонија, личне белешке композитора указују на праксу да је контрафагот заједно са контрабасом имао улогу баса и да је био изузетно важан за креирање звучног ефекта и *темељ* оркестра у ситуацијама када је ограниченост опсега контрабаса била проблем (због чега се можда није претерано трудио да појединачно преправља деонице контрабаса).⁵¹

Табела 1⁵²

Симфонија, опус/став	Најнижи тон у деоници контрабаса	Такт/тонови испод ${}_1F$ у деоници контрабаса (Прва и Друга симфонија) Такт/тонови испод ${}_1E$ у деоници контрабаса (Трећа–Девета симфонија)
Прва симфонија оп. 21/I	${}_1C$	292: ${}_1E$; 293, 296, 297: ${}_1C$
Прва симфонија оп. 21/II	${}_1F$	/
Прва симфонија оп. 21/III	${}_1F$	/
Прва симфонија оп. 21/IV	${}_1F$	/
Друга симфонија оп. 36/I	${}_1F$	/
Друга симфонија оп. 36/II	${}_1F$	/
Друга симфонија оп. 36/III	${}_1F\#$	/
Друга симфонија оп. 36/IV	${}_1F\#$	/
Трећа симфонија оп. 55/I	${}_1C$	42, 486, 512: ${}_1Eb$; 254: ${}_1C$; 346–360: ${}_1C$, ${}_1Db$, ${}_1Eb$

⁵¹ Исто, 47–48.

⁵² Табела по узору на табеле бр. 2 и 3 из Stephen Buckley, нав. дело.

Трећа симфонија оп. 55/II	E_b	3, 107, 181: E_b
Трећа симфонија оп. 55/III	F	/
Трећа симфонија оп. 55/IV	D	84, 357, 400, 403–407 (8x), 459: E_b ; 213, 217 (2x), 221, 225 (2x), 233 (2x), 241 (2x), 245: D
Четврта симфонија оп. 60/I	E_b	245: E_b
Четврта симфонија оп. 60/II	C	33, 104: E_b ; 53–54: E_b , D_b ; 100–101: C , D , E_b
Четврта симфонија оп. 60/III	F	/
Четврта симфонија оп. 60/IV	E_b	103: E_b
Пета симфонија оп. 67/I	D	479: E_b ; 481–482: D
Пета симфонија оп. 67/II	C	7, 9, 56 (3x), 58, 105 (3x), 113, 184, 204: E_b ; 31: C ; 191: D , E_b
Пета симфонија оп. 67/III	E_b	39–43 (4x): E_b
Пета симфонија оп. 67/IV	C	8–12 (3x), 214–218 (3x): C , D ; 80, 238, 431: C
Шеста симфонија оп. 68/I	D	175–181 (6X): D
Шеста симфонија оп. 68/II	E_b	5, 118: E_b
Шеста симфонија оп. 68/III	F	/

Шеста симфонија оп. 68/IV	${}_1C$	41–43: ${}_1C$, ${}_1Db$, ${}_1Eb$; 49–50: ${}_1C$, ${}_1D$, ${}_1Eb$; 135–136: ${}_1C$, ${}_1D$
Шеста симфонија оп. 68/V	${}_1C$	45, 49, 192, 221: ${}_1D$; 175–176 (3x), 205, 225, 254, 257: ${}_1C$
Седма симфонија оп. 92/I	${}_1C$	40–41 (3x), 137: ${}_1C$; 122, 142, 144, 146, 177, 432–3 (6x): ${}_1D\#$; 218–19 (6x): ${}_1C\#$; 366–367 (2x), 373–374 (2x), 425, 434–435 (6x), 438 (3x), 440 (3x): ${}_1D$; 436: ${}_1C\#$, ${}_1D$
Седма симфонија оп. 92/II	${}_1E$	/
Седма симфонија оп. 92/III	${}_1E$	/
Седма симфонија оп. 92/IV	${}_1C$	13 (2x), 15, 140, 259, 446: ${}_1D$; 14, 16, 18, 142, 318: ${}_1C\#$; 138, 386–408 (22x), 413–416 (4x): ${}_1D\#$; 144–145 (2x): ${}_1C$
Осма симфонија оп. 93/I	${}_1E$	/
Осма симфонија оп. 93/II	${}_1E$	/
Осма симфонија оп. 93/III	${}_1C$	67, 71, 73: ${}_1C$
Осма симфонија оп. 93/IV	${}_1E$	/
Девета симфонија оп. 125/I	${}_1C\#$	156 (2x), 224–228 (4x), 426 (4x), 531–538 (8x), 541 (2x): ${}_1D$; 391, 395, 397: ${}_1C\#$
Девета симфонија оп. 125/II	${}_1C$	6 (2x), 151, 268–283 (16x), 374, 536, 681, 798–813 (16x), 904: ${}_1D$; 93–108

		(32x), 143, 350, 623–638, 673, 880: 1C
Девета симфонија оп. 125/III	1Db	73–80 (8x): 1D ; 133: 1Db ; 135: 1Eb
Девета симфонија оп. 125/IV	1D	316–319 (11x), 919: 1D

Као разлог за ширење звучног опсега, нарочито граница дубоког регистра, могу се сматрати Бетовенови здравствени проблеми. Чувени *Хајлигенштатски тестамент* (*Heiligenstädter Testament*, 1802) описује композиторову кризу због губљења слуха, а непосредно претходи Трећој симфонији оп. 55 у Ес-дуру. Како је већ наведено у табели 1, ова симфонија представља Бетовенов први искорак у дубине које контрабас тада још увек не достиже. Чини се да композиторово инсистирање на дубоком регистру и снажним тамним бојама звука почиње већ у раном стадијуму болести, док ће бити све евидентније у његовим касним делима и данима потпуне глувоће, када ће музику управо захваљујући вибрацијама дубоких снажних тонова моћи макар делимично да *осети*.

Посебан механизам као што је екстензија којом се најдубља жица четворожичаног контрабаса 1E може продужити до 1C и петожичани *квартно* штимовани контрабас,⁵³ који ће касније решити проблеме извођача Бетовеновог доба, дефинитивно нису били познати у Бетовеново време.⁵⁴

Осим недоумица у погледу физичких могућности које још увек изазивају, деонице контрабаса у Бетовеновим симфонијама остају упамћене као уопштено тешке за извођење: чак и за Доменика Драгонетија (Domenico Dragonetti. 1763–1846),⁵⁵ за ког се верује да је приликом сусрета у Бечу 1799. године инспирисао Бетовена да помери границе када је контрабас у

⁵³ Оба решења потичу са краја XIX века. Додата пета жица штима се као 2H , понекад као 1C . Paul Pietsch, „Der Kontrabass im Orchester in bezug auf seinen Tonumfang“, *Der Kontrabass*, Nummer 1, 4–5, (1929), http://www.contredu.de/pdf/Der_Kontrabass-1.pdf, приступљено 2. 5. 2016.

⁵⁴ Stephen Buckley, нав. дело, 48.

⁵⁵ Доменико Драгонети, италијански контрабасиста виртуоз, први који се прославио широм Европе. Одлази у Лондон 1794. године где ће остати све до смрти, а од 1816. до 1842. године сарађује са *Лондонским филхармонијским друштвом* (London Philharmonic Society). У Бечу је боравио 1798/9. године и у периоду између 1810. и 1814. године где се несумњиво сретао са Бетовеном, али један од малобројних података јесте само да је 1813. године учествовао на једном од Бетовенових концерата. Изузетно популаран и цењен због бриљантне технике свирања (у Лондону је чак имао надимак *Il Drago* што на италијанском значи змај), хваљен је и због свог *певајућег тона* и начина на које је свирао праћене речитативе – фразе за контрабас добијале су вокални карактер. Peter Clive, *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary* (New York: Oxford University Press, 2001), 94. Erwin Doernberg, “Domenico Dragonetti: 1763–1846”, *The Musical Times*, Vol. 104, No. 1446 (1963), 546–548, 546, <http://www.jstor.org/stable/950015>, приступљено 29. 04. 2016.

питању.⁵⁶ Приликом уговарања лондонске премијере (1825) Девете симфоније оп. 125, Драгонети је рекао да би тражио двоструки хонорар само да је знао са каквим делом ће се сусрести.⁵⁷ Сличну примедбу има и Аугуст Милер (August Müller),⁵⁸ немачки контрабасиста и музички писац из XIX века: он Бетовенове симфоније назива „правим благом за контрабасисте“, али истовремено критикује композитора због надљудских захтева за свирача и неупућености у могућности инструмента.⁵⁹ Он сматра да би извођач био у стању да изведе Девету симфонију,⁶⁰ он мора поседовати снагу Киклопа Полифема (Polyphemus) и техничке способности Паганинија.⁶¹

Комплекснија и дужа (извођење у просеку траје седамдесет минута) него било која симфонија тог доба, Девета симфонија захтевала је беспрекорну увежбаност и физичку издржљивост извођача. Деоница контрабаса део је музичког тока скоро током читавог дела, а нарочито је истакнута у четвртом ставу. Почевши од првог става од контрабасисте се захтева ритмичка и интонативна прецизност, истанчана артикулација, динамичко нијансирање, одлична техника како би се изнели брзи пасажии и шеснаестински мотиви и општа позорност будући да је између деоница контрабаса и виолончела често дивизирање и поновно свирање унисоно.

У четвртом ставу Девете симфоније контрабас и виолончело учествују у „стварању историје“: њима је поверен инструментални речитатив који припрема речитатив соло баритона. Став почиње темпом *Presto* наступом оркестра без гудачког корпуса. У осмом такту наступају само контрабас и виолончело, а у њиховој деоници стоји посебна ознака *Selon le caractère d' 'un Récitatif, mais in Tempo* (на начин речитатива, али у темпу). Пре него што наступи баритон, контрабас и виолончело ће шест пута (тактови 8–16, 25–29, 38–47, 56–62, 65–75, 80– 90) доносити музичке мисли на начин речитатива. Њихов речитатив смењиваће се са одсецима у

⁵⁶ Приликом посете Бечу 1798/1799. године Драгонети се упознао са Бетовеном. Тада су по композиторовој жељи извели *Сонату за виолончело* оп. 5 бр. 2. Након свирања, одушевљени композитор загрлио је Драгонетију и његов контрабас, а Драгонетијево мајсторство у свирању помогло је Бетовену да боље разуме могућности инструмента и вероватно утицало на начин на који ће третирали контрабас у потоњим делима. Peter Clive, нав. дело, 94–95.

⁵⁷ Erwin Doernberg, нав. дело, 547.

⁵⁸ Аугуст Милер је аутор бројних чланака који су између 1847. и 1864. године објављени у *Новом музичком часопису* (*Neue Zeitschrift für Musik/ NZfM*). Издваја се серија чланака посвећена контрабасу и његовој улози у Бетовеновим симфонијама *Über den Contrabaß und dessen Behandlung, mit Hinblick auf die Symphonien von Beethoven*, објављена између јуна 1848. и марта 1849. године. Shanti Nachtergaele, *Examination of Mid-Nineteenth Century Double Bass Playing Based on A. Müller and F.C. Franke's Discourse in the Neue Zeitschrift für Musik, 1848–1851 With a Discussion of the Relevance of Historical Techniques to Modern Conventional and Historically Informed ('HIP') Performance Practices* (Den Haag: Koninklijk Conservatorium Den Haag, 2015), 4.

⁵⁹ Занимљиво је и да су деоницу виолончела из Квартета бр.1 оп. 59 Еф-дур неки извођачи назвали "нечасном мистификацијом". Kasper Heveler, *Muzički leksikon* (Novi Sad: Matica srpska, 1998), 48.

⁶⁰ В. Лудвиг ван Бетовен: Девета симфонија, оп. 125, деоница виолончела и контрабаса, у партитури доступној на линку: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP516487-PMLP1607-Beethoven_-_Symphony_No.9_Mvt.I_\(ed._Unger\)_etc.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP516487-PMLP1607-Beethoven_-_Symphony_No.9_Mvt.I_(ed._Unger)_etc.pdf)

⁶¹ Нав. према: Shanti Nachtergaele, нав. дело, 14–15.

којима наступа остатак оркестра, све до 92. такта када ће донети тему *Оде радости*.

Ознака *Selon le caractère d' un Récitatif, mais in Tempo* могла би се разумети као мање одступање од прописаног темпа *Presto*, али и знак да треба свирати изражајно, имитирајући људски глас, *певајући* како је сам Бетовен замислио. Управо овде, контрабас износи речитатив, главно изражајно средство (музичке) драме, и, на неки начин, постаје носилац радње самог дела и спона између „живе, звучне“ музике и композитора који је не чује већ се *бори* да *осети* музику. Контрабас, који имитира људски глас и тематски антиципира важне речи једног људског гласа, можда је једини глас који Бетовен може чути и као скоро једина преостала помоћ, он вибрацијама свог дубоког тона омогућава Бетовену да своју музику перципира не само унутрашњим слухом већ и на један од начина који доказују да та музика „живи“.

Осим покушаја да се пронађе средина између темпа *Presto* и *Andante*, пробе пред премијеру симфоније пратиле су бриге и носталгија. Бетовенови пријатељи су сумњали у изводљивост композиторове замисли да *сви*⁶² контрабаси свирају *певајући*.⁶³ Композитор је евоцирао успомене на Антона Грамса (Anton Grams), „свог омиљеног контрабасисту“: „Да је стари Грамс жив, могао би мирне душе да предводи дванаест контрабаса, који би га беспоговорно пратили“.⁶⁴ Још увек камен спотицања за извођаче јесу и поједини одломци четвртог става (тактови 431–525, 541–594, 765–810, 883–940).

Подизање стандарда у свирању: успешна или неуспешна мисија Бетовенових симфонија?

У својој серији чланака⁶⁵ Милер предлаже симплификацију деоница контрабаса,⁶⁶ која би исправила композиторове превиде у опсегу инструмента или једноставно допринела јасноћи и осигурала успех извођења. То би значило да на многим местима мелодијска линија контрабаса треба да буде делимично или у целини транспонована за октаву више како би звучала унисоно

⁶² У лондонским извођењима 1837, 1838. и 1841. године у којима је учествовао Драгонети, он је соло свирао речитатив и сва места незахвална за свирање. Peter Clive, нав. дело, 95.

⁶³ Erwin Doernberg, нав. дело, 547.

⁶⁴ Антон Грамс је свирао на премијерама многих Бетовенових дела, почевши од Друге симфоније оп. 36. Запис из Бетовенових конверзационих свешчица, непосредно пред премијеру Девете симфоније, евоцира успомене на овог музичара и његово велико умеће. Theodore Albrecht, “Anton Grams, Beethoven's Preferred Double Bassist”, *Bass World*, Vol . 26, No. 2 (2002), 19–23.

⁶⁵ Видети фусноту бр. 58. Серија Милерових чланака гради дискурс заједно са чланцима Фридриха Кристофа Франкеа (Friedrich Christoph Franke), такође немачког контрабасисте и аутора уџбеника *Anleitung den Contrabass zu spielen* (1845). Мада се никада нису лично срели, дијалог двојице музичара одвијао се кроз чланке објављиване између 1848. и 1851. године у *NzfM*. Иако по многим питањима нису били сагласни један са другим, обојица су били посвећени афирмацији контрабаса кроз представљање својих метода за свирање. Њихова дискусија је од велике вредности, јер пружа увид не само у технику свирања у XIX веку, већ и у тадашње методе израде инструмената, педагошку и оркестарску извођачку праксу из средине XIX века, а неоспоран је и њен дидактички карактер. Shanti Nachtergaele, нав. дело, 3–4.

⁶⁶ Исто, 3.

са виолончелима⁶⁷ (в. пример 1) или да пасажи и шеснаестински мотиви у брзом темпу треба да се поједноставе тако што ће контрабас свирати дуже нотне вредности, док ће краће препустити виолончелима.⁶⁸ Други начин Милер је применио на четврти став *Пасторалне симфоније* оп. 68: уместо низа од четири шеснаестине, контрабас свира прву и трећу шеснаестину и то их двоструко продужава, односно, изводи их као да су у питању две осмине чиме подвлачи хармонију, док мотив квинтоле у целини износе виолончела⁶⁹ (в. пример 2).

Пример 1

Предложена симплификација Аугуста Милера на примеру т. 44–45 четвртог става Пете симфоније оп. 67 Лудвига ван Бетовена



Пример 2

Предложена симплификација Аугуста Милера на примеру т. 21–22 четвртог става Шесте симфоније оп. 68 Лудвига ван Бетовена



Као главна начела за успешно извођење Бетовенових симфонија, Милер саветује:⁷⁰

1. контрабасиста мора да штеди снагу како би издржао свирање симфоније у целини;
2. доношење тема захтева бољи тон него што то захтева пратња – контрабасиста мора свирати чисто и музикално како свирају и други извођачи;
3. избегавати празне жице током свирања мелодијских пасажа и када контрабас свира у контрапункту са осталим гласовима;

⁶⁷ В. Лудвиг ван Бетовен, Пета симфонија оп. 67, четврти став, *Allegro*, т. 44–45, у партитури доступној на линку: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0c/IMSLP52624-PMLP01586-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_1_No_5_Op_67.pdf

⁶⁸ Исто, 15.

⁶⁹ В. Лудвиг ван Бетовен: Шеста симфонија оп. 68, четврти став, т. 21–22, *Allegro*, у партитури доступној на линку: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP312394-PMLP01595-LvBeethoven_Symphony_No.6_BH_Werke_fs.pdf

⁷⁰ Исто, 15.

4. понекад поједине ноте у мелодијској линији контрабаса треба нагласити иако то у нотама не пише.

Савети које Милер даје чине се као контрадикторни са ставовима о мањку добрих контрабасиста које је делио са Фридрихом Кристофом Франкеом.⁷¹ И Милер и Франке деле мишљење да је овакав мањак последица најпре физичке величине инструмента. Други разлози су незаинтересованост младих музичара за овај инструмент јер, како Франке каже, и поред његовог важног статуса у оркестру, његова улога изгледа као безначајна што није охрабрујуће за неког ко почиње да учи музику; Милер додаје да због тога контрабас „остаје напуштен и несхваћен и често жртва потпуних незналица“.⁷² Управо прављење разлике између соло (доношења тема) и групног (свирање пратње) свирања, тј. различити стандарди извођења и симплификација које Милер заговара можда јесу узрок превласти поменутих незналица и лошег гласа који прати контрабасисте да је њихов инструмент знак њиховог (не)талента! Такви какви су, различити стандарди у извођењу и симплификација идеална су „утабана стаза“ за све оне који иду линијом мањег отпора.

Истовремено, Франке је противник симплификације: он сматра да је диригент тај који треба да прозре и захтева спровођење композиторове замисли и доследнији је поштовању записаног у партитури.⁷³ Понекад идеалистичких ставова, Франке има поверења у физичку издржљивост и техничке способности контрабасиста.⁷⁴ Он на неки начин предвиђа будућност инструмента и компоновања, али и поштује традицију: верује у Бетовенов избор да деоницу контрабаса компонује тако како ју је компоновао и слави Бетовенове симфоније са управо таквим контрабасовским деоницама као какав *hommage* контрабасу и високо постављени циљ свим контрабасистима.

Закључак

Анализа деонице контрабаса у Бетовеновим симфонијама из аспекта свирачке технике показује са каквим су се, наизглед нерешивим потешкоћама сретали извођачи Бетовеновог доба. Истовремено, добија се увод у праксу данашњих контрабасиста и у то шта је потребно савладати да би се постало солидан контрабасиста. Проучавањем биографских извора упознаје се Бетовен као слушалац који уме да препозна вредност извођача и његовог свирања: био је у пријатељским односима са многим извођачима и називао их је „браћом по уметности“, а када је реч о Бетовеновом поимању контрабаса, као изузетно значајне фигуре издвајају се Доменико Драгонети и Антон Грамс. Обојица су му показали колико може инструмент који у то доба још

⁷¹ Видети фусноту бр. 65.

⁷² Shanti Nachtergaele, нав. дело, 6.

⁷³ Исто, 15.

⁷⁴ Исто, 16.

⁷⁵ Giorgio Pestelli, *Doba Mozarta i Beethovena* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008), 193.

није био сасвим *укроћен*.

У томе можда лежи одговор на велико питање зашто Бетовен инсистира на тоновима дубљим од оних које контрабас може произвести: свестан шта контрабас може и шта не може, он „охрабрује“ инструмент у његовој дубини и задаје му нови идеал да буде још бољи, не обазирајући се на то што инструмент *још увек* то не може. У свом бетовеноском, револуционарном стилу, овај композитор поставља нове стандарде и компонује за *будућност*.⁷⁶

Алегоријски, Бетовенов контрабас би лако могао да преузме идентитет хероја и стане раме уз раме са Прометејем из *Прометејевог стварања* и „великим човеком“ *Ероике*, тим пре што његово „понирање у дубине“ почиње 1803. године са *Ероиком* и Бетовеновим окретањем ка херојским темама,⁷⁷ док у времену композиторове највеће тишине, није за одбацити тумачење да контрабас постаје композиторов лични глас једини који још може и чути и поделити са светом. Како се везују уз *Ероику* као дело, тако би се и уз контрабас као инструмент могли везати појмови „борба“, „превазилажење“ и на крају „тријумф“.⁷⁸ Тријумф инструмента десиће се крајем XIX века са појавом екстензије за најдубљу жицу 1Е и петожичаног квартног штима када ће се у пуном сјају приказати моћан звук и освојити нови стандарди звука контрабаса. Заузврат, Бетовеново наслеђе ће више него икад звучати колосално, баш онако како је он то желео, уз уважавање оних које су некад називали „водоношама“,⁷⁹ а данас потврђеним уметницима.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Albrecht, Theodore, “Anton Grams, Beethoven's Preferred Double Bassist”, *Bass World*, Vol. 26, No. 2 (2002), 19–23.
- Balpınar, Aydın, *How did the Bass Change in the orchestral Use in 19th, 20th and 21th Centuries?*, Codarts Rotterdam Classical music (January 2012), <http://www.oscarvandillen.com/evolution-of-the-bass-in-orchestras/>, приступљено 14. 4. 2016.
- Barket, James and Jerry Fuller, *Alfred Planyavsky and the Vienna Double Bass Archive: Planyavsky's concept of the Violone. Baroque Double Bass Violone*,

⁷⁶ Бетовен је неретко истицао да ствара за будућа поколења. Овим речима одговорио је 1806. године на коментаре о Разумовски квартетима оп. 59. Lewis Lockwood, *Inside Beethoven's Quartets: History, Interpretation, Performance* (Cambridge: Harvard University Press, 2008), 95.

⁷⁷ Александра Јовановић, „Бетовен као Прометеј?“, у: Ивана Перковић (ур.), Музиколошка мрежа/ мрежа у музикологији (Београд: Факултет музичке уметности, 2014), 235–236, <http://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/elektronska%20izdanja%20studentski%20radovi.html>, приступљено 12. 5. 2016.

⁷⁸ Исто.

⁷⁹ Alfred Planyavsky, *Istorija kontrabasa*, nezvanični prevod delova knjige-skripta, 186.

- <http://earlybass.com/articles-bibliographies/alfred-planavsky-and-the-vienna-double-bass-archive/>, приступљено 10. 04. 2016.
- Benfield, Warren A. and James Seay Dean, Jr, *The Art of Double Bass Playing* (Evanston, Ill: Summy-Birchard Co, 1973).
 - Bryan, Paul R, “Vanhal [Vanhall, Wanhal, Wanhal, Wanhall], Johann Baptist [Jan Ignatius] [Vaňhal, Jan Křtitel]”, у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
 - Buckley, Stephen, *Beethoven's Double Bass Parts: The Viennese Violone and the Problem of Lower Compass* (Houston: Rice University, 2013), 10, <http://hdl.handle.net/1911/71928>, приступљено 1. 5. 2016.
 - Chapman, David, “Historical and Practical Consideration for the Tuning of Double Bass Instrumens in Fourths”, *The Galpin Society Journal*, Vol. 56 (2003), 224–233, <http://www.jstor.org/stable/30044426>, приступљено 24. 04. 2016.
 - Clive, Peter, *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary* (New York: Oxford University Press, 2001).
 - Doernberg, Erwin, “Domenico Dragonetti: 1763–1846”, *The Musical Times*, Vol .104, No. 1446 (1963), 546–548, <http://www.jstor.org/stable/950015>, приступљено 29. 04. 2016.
 - George Philip Telemann Catalouge TWV <http://www.musiqueorguequebec.ca/catal/telemann/telgp50.html>, приступљено 14.04.2016.
 - Glöckler, Tobias, “*Per questa bella mano* KV 612 by Mozart: the rediscovery of a manuscript of an aria for soprano and double bass *obligato* and the rehabilitation of "wrong tuning" performance practice”, *Per Musi* (Belo Horizonte, 2000), 25–39, 34, http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_03.pdf, приступљено 15. 04. 2016.
 - Grave, Margaret, Jay Lane, “Dittersdorf, Carl Ditters von”, у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
 - Heveler, Kasper, *Muzički leksikon* (Novi Sad: Matica srpska, 1998).
 - Heyes, David, *F. J. Haydn - 'Lost' Concerto in D major for Double Bass*, <http://www.vitoliuzzi.com/history-6/>, приступљено 18. 04. 2016.
 - Јовановић, Александра, „Бетовен као Прометеј?“, у: Ивана Перковић (yp.), *Музиколошка мрежа/ мрежа у музикологији* (Београд: Факултет музичке уметности, 2014), 235–236, <http://www.fmu.bg.ac.rs/fmu/elektronska%20izdanja%20studentski%20radovi.html>, приступљено 12. 5. 2016.
 - Lockwood, Lewis, *Inside Beethoven's Quartets: History, Interpretation, Performance* (Cambridge: Harvard University Press, 2008), 95.
 - McCredie, Andrew D, “Sperger, Johannes (?Matthias)”, у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).

- Nachtergaele, Shanti, *Examination of Mid-Nineteenth Century Double Bass Playing Based on A. Müller and F.C. Franke's Discourse in the Neue Zeitschrift für Musik, 1848–1851 With a Discussion of the Relevance of Historical Techniques to Modern Conventional and Historically Informed ('HIP') Performance Practices* (Den Haag: Koninklijk Conservatorium Den Haag, 2015), <https://www.researchcatalogue.net/view/103988/135390>, приступљено 29. 4. 2016.
- Pestelli, Giorgio, *Doba Mozarta i Beethovena* (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008).
- Pietsch, Paul “Der Kontrabass im Orchester in bezug auf seinen Tonumfang”, *Der Kontrabass*, Nummer 1, 4–5 (1929), http://www.contredu.de/pdf/Der_Kontrabass-1.pdf, приступљено 2. 5. 2016.
- Planyavsky, Alfred, *Istorija kontrabasa*, nezvanični prevod delova knjige-skripta, izvor: prof. Slobodan Gerić, naziv originala: Alfred Planyavsky, *Die Geschichte des Kontrabasses* (Tutzing: Hans Schneider, 1984).
- Poštolka, Milan, “Kozeluch [Kotzeluch, Koželuh], Leopold [Jan Antonín, Ioannes Antonius]”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Poštolka, Milan/ Darina Múdra, “Zimmermann, (Johann) Anton”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Poštolka, Milan, Pichl [Pichel], “Václav [Venceslaus; Wenzel]”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Slatford, Rodney and Alyn Shipton, “Double bass”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Spitzer, John and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 165–1815* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2005).
- Villanuev, Luis R. Muñoz, *Vanhal's Bass Concerto and the Viennese School of Bass Playing* (Lausanne: Conservatoire de Musique de Lausanne – HEM, 2009), http://www.hemu.ch/fileadmin/user_upload/documents/biblio_villanueva_mem_bachelor.pdf, приступљено 30. 04. 2016.
- Webster, James and Georg Heder, “Haydn, (Franz) Joseph”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Webster, James, “Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, 1750–1780”, *Journal of American Musicological Society*, Vol. 29, No. 3 (1976), 413–438.
- Weinmann, Alexander, “Hoffmeister, Franz Anton”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- White, Adolphus Charles, “The Double Bass”, *Proceedings of the Musical Association*, 13rd Sess. (1886–1887), Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association Stable, 99–112, <http://www.jstor.org/stable/765466>, приступљено 14.04.2016.

- White, Chappell, “Capuzzi [Capucci], Giuseppe Antonio”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001).
- Widor, Charles-Marie, *The Technique of the Modern Orchestra; a Manual of Practical Instrumentation* (London: J. Williams, 1906).

Marija Kostić

DOUBLE BASS IN SYMPHONIES OF LUDWIG VAN BEETHOVEN

ABSTRACT: In the eighteenth century, composers began to treat the double bass in a virtuoso manner. Although there was a significant number of works for solo double bass before Beethoven's time, only a few of them survive in classrooms and historical writings, and their authors are often unknown to audience. On the other hand, Beethoven's work, especially symphonies, paved the way for the emancipation of the double bass, and as they are generally known and always present in the repertoire, they are, in many cases, of great importance for getting to know the double bass. This paper deals with the role of the double bass in the Fifth and Ninth symphonies of the aforementioned composer with the aim of showing how his symphonic opus influenced, first of all, the raising of the standard expected of the performer, then the interest of the listeners and the improvement of the instrument.

KEY WORDS: Beethoven, orchestra, symphonies, Fifth Symphony, Ninth Symphony, double bass, virtuosity, development of the instrument, technical possibilities, sound possibilities.

БЕТОВЕНОВО ЦИТИРАЊЕ МОЦАРТОВЕ МУЗИКЕ У ЖАНРУ ГУДАЧКОГ КВАРТЕТА²

АПСТРАКТ: Бетовен је, као и многи композитори који су живели после Моцарта, у неколико наврата током свог живота цитирао његова дела у својим композицијама. У овом раду ће бити истражена проблематика цитатности као облика интертекстуалности, на релацији Бетовен – Моцарт у одабраним делима која припадају жанру камерне музике. Рад ће, са теоријске стране, бити заснован на познатој теорији цитатности хрватске теоретичарке књижевности Дубравке Ораић Толић. Након сагледавања Бетовеновог стваралаштва на пољу камерне музике ради увида у композиторов однос према овом жанру, представимо резултате анализе композиција у којима је Бетовен цитирао Моцартова дела, која је спроведена уз примену теоријског модела поменуте ауторке.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Хајдн, Моцарт, Бетовен, класицизам, гудачки квартет, дувачки квинтет, камерна музика, цитирање, Дубравка Ораић Толић, теорија цитатности.

Увод

Годину дана након Моцартове (Wolfgang Amadeus Mozart, 1765–1791) смрти млади Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) је примио поруку од свог првог патрона, грофа Валдштајна (Count Waldstein), који му је помогао и који га је охрабрио да крене на часове код тада најпознатијег композитора, Јозефа Хајдна (Joseph Haydn, 1732–1809).

Драги Бетовене! Идете у Беч ради испуњења својих жеља које већ дуго чекају да се остваре. Моцартов дух тугује и плаче због смрти овог композитора. Пронашао је уточиште, али не и право станиште у неуморном Хајдну; кроз њега он жели да оствари савез са другима. Уз марљив рад, примићете 'Моцартов дух из Хајднових руку'.

Ваш пријатељ, Валдштајн³

За Бетовенове савременике, без обзира на глорификовање Хајднових достигнућа, Моцарт је, ипак, био супериоран композитор. Керман (Joseph Kerman), у својој књизи „Бетовенови квартети“, тврди да је млади Бетовен лично упознао Моцарта и износи претпоставку да би Бетовен, да није дошло до ране смрти музичког генија, „гравитирао“ ка Моцарту.⁴

¹ Контакт адреса: josifovic.k@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, академске 2015/16. године.

³ Запис грофа Валдштајна у Бетовеновом албуму из 1792. године. Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1995), 84. Преузето са https://books.google.rs/books?id=zPyJx_hXP08C&pg=PA84&dq=mozart+spirit+from+haydns+hands&hl=sr&a=X&ved=0ahUKEwjLoNyG-4nLAhWDrRoKHS9UDlkQ6AEIJTAB#v=onepage&q=mozart%20spirit%20from%20haydns%20hands&f=false, приступљено 21.02.2016.

⁴ Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets* (New York – London: W. W. Norton & Company, 1979), 4.

Иако је дух времена који је владао Аустријом у позном XVIII веку у многим сегментима културе увећано био романтичарски, у музици је, међутим, и даље владала велика „моцартоцентричност“. Моцартова генијалност и његова дела и даље су одушевљавала многе ствараоце. Чак је и један од твораца књижевног романтизма у својим позним данима, Гете (Johann Wolfgang Goethe), био толико одушевљен Моцартовим стваралаштвом да је желео да се у његово највеће драмско дело, *Фауста*, уколико би се оно постављало на сцени, инкорпорира искључиво Моцартова музика. Дакле, читава културна клима тадашњег времена била је окренута ка Моцарту и његовом делу које је, у том периоду, представљало стандард ка којем се тежило. Чак је и Хајдн, Моцартов старији савременик, био под његовим утицајем, те се с правом може рећи да је Моцарт у потпуности обележио време у којем је стварао и својим делом – на овај или онај начин – одредио свако касније стварање. Моцартовом утицају није се, дакле, могао одупрети ни један од највећих музичких стваралаца, сам Лудвиг ван Бетовен.

Валдштајново „предвиђање“ је било остварено – први Бетовенов учитељ био је Хајдн и часови су трајали годину дана. Плод тих студија и назнака Бетовенове генијалности могу се уочити у одломку из Хајдновог писма упућеног Максимилијану Францу⁵ (Maximilian Franz): „(...) Морам отворено признати, према увиду у његове садашње радове, да ће Бетовен у своје време заузети положај једног од највећих европских композитора, и ја ћу бити поносан да могу о себи говорити као о његовом учитељу.“⁶ Након Хајдновог одласка у Лондон, Бетовен је започео студије код Албрехтсбергера (Johann Georg Albrechtsberger).⁷

Централну тачку овог рада представља питање цитатности, као облика интертекстуалности, на релацији Бетовен – Моцарт у одабраним делима. Рад ће, са теоријске стране, бити заснован на познатој теорији цитатности хрватске теоретичарке књижевности Дубравке Ораић Толић. Најпре ћу изложити кратак преглед Бетовеновог стваралаштва у жанру камерне музике ради увида у Бетовенов однос према овом жанру, а затим ћу представити примере у којима је Бетовен цитирао Моцарта и анализирати их, у складу са теоријским моделом Дубравке Ораић Толић.

Бетовен је у неколико наврата током живота цитирао Моцартове композиције у својим делима. Познат је пример цитирања мелодије из Моцартове прве опере *Бастјен и Бастјена* на

⁵ Максимилијан Франц, надбискуп и електор града Келна, био је један од Бетовенових патрона.

⁶ Tia DiNora, нав. дело, 86.

⁷ Међутим, разлог прекида сарадње Хајдна и Бетовена не лежи само у Хајдном одласку у Лондон, већ је познато да је она била неуспешна. Алфред Ман (Alfred Mann) је изучавао Бетовенове студије контрапункта код Хајдна и дошао је до закључка да је Хајдн био немаран, те да је систематично третирао само одређене проблемске кругове који су њему привлачили пажњу. Ман спомиње и Бетовенов темперамент као један од битних фактора у односу између учитеља и ученика; строгост контрапунктских правила насупрот Бетовеновом независном духу.

почетку Бетовенове Треће симфоније,⁸ али није доказано да ли је Бетовен икада чуо ову оперу, те да ли одређени тактови технички припадају композиторским конвенцијама класицизма или је у питању цитат неког трећег, нама данас непознатог аутора.

За овај рад од значаја је чланак Артура Вотсона (J. Arthur Watson), *Бетовенов дуг Моцарту* из 1937. године, јер је у њему аутор дао приказ конкретних примера Бетовенових цитата Моцартове музике и том приликом је закључио да се највећи број цитата налази у композицијама камерног жанра – од најранијих дела па све до позних опуса, на пример до Гудачког квартета оп. 131.⁹ Утицај Моцарта на Бетовена огледа се и у моделовању појединих композиција према датом узору. Најпрегледнији пример моделовања даје Јудкин (Jeremy Yudkin) у чланку *Бетовенов 'Моцартов квартет'* у којем анализира однос између Бетовеновог Гудачког квартета оп. 18 бр. 5 и Моцартовог Гудачког квартета KV 464.¹⁰ Примери Бетовеновог цитирања Моцартове музике постоје и у *Патетичној сонати* оп. 13, Трећем клавирском концерту оп. 37, Петој симфонији у це-молу оп. 67, *Дијабели варијацијама* оп. 120, итд.

На основу литературе која ми је била доступна закључујем да Бетовеновом третману цитата Моцартове музике није посвећена довољна пажња. Композиције које ћу анализирати, према теорији цитатности Дубравке Ораић Толић, јесу: први став Гудачког квартета оп. 18 бр. 4, у којем је Бетовен цитирао Моцартову музику из Квинтета за кларинет KV 581 и Гудачког квинтета KV 515; у другом ставу Гудачког квартета оп. 59 бр. 1 и петом ставу Гудачког квартета оп. 131, Бетовен је цитирао музику из Моцартовог Гудачког квартета KV 428. Детаљније информације дате су у следећој табели:

⁸ J. Arthur Watson, Beethoven's Debt to Mozart, *Music and Letters*, 18/3, (1937), 248. Преузето са <http://www.jstor.org/stable/727759>, приступљено 23. 11. 2015.

⁹ Исто.

¹⁰ Jeremy Yudkin, Beethoven's "Mozart" Quartet, *Journal of the American Musicological Society*, 45/1, (1992), 30–74. Преузето са: <http://www.jstor.org/stable/831489>, приступљено 23. 11. 2015.

Табела 1: Преглед Моцартових и Бетовенових дела.

В. А. Моцарт	Л. ван Бетовен
Квинтет за кларинет KV 581 (1789) I став, <i>Allegro</i> , т. 47–49, (завршна група) Гудачки квинтет KV 515 (1787) IV став, <i>Allegro</i> , т. 168–172 (одсек В)	Гудачки квартет оп. 18 бр. 4 (1800) I став, <i>Allegro ma non troppo</i> , т. 60–63 (II тема)
Гудачки квартет у Ес-дуру KV 428 (1783) II став, <i>Andante con moto</i> , т. 22–24	Гудачки квартет оп. 59 бр. 1 (1806) II став, <i>Allegretto vivace a sempre scherzando</i> , т. 23–26
Гудачки квартет у Ес-дуру KV 428 (1783) II став, <i>Andante con moto</i> , т. 88–89	Гудачки квартет оп. 131 (1826) V став, <i>Presto</i> , т. 29–32

Теоријски модел

Теорија цитатности Дубравке Ораић Толић подразумева два кључна појма: категоријални цитатни троугао (помоћу којег се класификују цитати) и категоријални цитатни четвороугао (помоћу којег се класификује цитатност). Чланови цитатног троугла јесу властити текст, цитат и подтекст/прототекст. На основу односа између чланова цитатног троугла може се извести типологија цитата према: цитатним сигнаlima којима текст упућује на постојање цитата, опсегу подударања између цитата и прототекста, врсти прототекста и функцији.¹¹ За овај рад је релевантна типологија цитата према цитатним сигнаlima, који могу бити прави и шифрирани, и према опсегу подударања, који може бити потпун, непотпун и вакантан.

Цитатност се, захваљујући категоријалном цитатном четвороуглу, проучава на више нивоа и то су: семантичка релација, синтаксичка релација, прагматичка релација (која проучава однос између аутора и публике) и глобална културна функција.¹² У овом раду ће, приликом анализе типа цитатности, бити акценат на синтаксичкој релацији, због природе теме рада, уз осврт на остале нивое категоријалног цитатног четвороугла.¹³ Синтаксичка релација подразумева однос између цитата и оригиналних делова текста који може бити: „органиска, затворена композиција“ и „отворена, монтажна конструкција“; али и однос између текста и културе – „ризница“ или „празна плоча“.

¹¹ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990), 15–31.

¹² Исто, 33–43.

¹³ Погледај више у: Dubravka Oraić Tolić, нав. дело.

Ауторка закључује да постоје два основна типа цитатности и то су „илустративна“ и „илуминативна“ цитатност.¹⁴ У првом типу, туђи текст служи као узор те цитатна релација иде од туђег дела ка сопственом; а у другом типу релација тече у другом смеру (од сопственог ка туђем), јер туђе дело није узор сопственоме.¹⁵

Жанр гудачког квартета у Бетовеновом опусу

Стваралаштво на пољу камерне музике заузима веома важан део Бетовеновог опуса. Керман истиче да је Бетовен, када је у питању компоновање соната, варијација и клавирских концерата „надвисио Хајдна и Моцарта (...) пронашавши место под сунцем које они нису окупирали“, али да су му на пољу гудачких квартета били конкуренција.¹⁶

Бетовен се касно окренуо жанру гудачког квартета: у периоду од 1800. до 1826. године, написао је шеснаест гудачких квартета. Бетовен је радио на овом жанру током сва три стваралачка периода.¹⁷ Гудачки квартети на добар начин рефлектују промене које су се десиле у Бетовеновом стваралаштву и кроз њих се могу уочити прекретнице у његовом животу. Кључна прекретница се десила између првог и другог стваралачког периода када се Бетовен суочио са болешћу и саставио тестамент. На преласку у трећи стваралачки период, Бетовен је осећао потребу за „стваралачком тишином“.

У првом стваралачком периоду, Бетовен је учио на делима својих претходника и сублимирао њихова знања која је интегрисао у сопствени стил. Бетовен је на опусу 18 (шест гудачких квартета) радио у периоду од 1798. до 1800. године, а он је објављен тек наредне године уз посвету принцу Лобковицу (Prince Lobkowitz).¹⁸ Сличност Бетовеновог оп. 18 са гудачким квартетима Хајдна и Моцарта је често истицана. Дејвид Џоунс (David Wyn Jones) сматра да је гудачки квартет оп. 18 бр. 1 највише „хајдновски“, док је квартет оп. 18 бр. 5 „моцартовски“.¹⁹ Интересантно је да поменути аутор, у датом контексту, помиње Гудачки квартет оп. 18 бр. 4 у којем се само „осећа“ Моцартов утицај,²⁰ али не наводи да је у њему Бетовен цитирао Моцартову музику. Финале квартета оп. 18 бр. 6 нема преседана међу делима Хајдна и Моцарта и представља тачку у којој је Бетовен сумирао знања претходника, а у исто време направио одклон од њих тражећи сопствене путеве.²¹ Већ у овом периоду Бетовен је унео новине на нивоу

¹⁴ Исто, 5.

¹⁵ Исто, 6.

¹⁶ Joseph Kerman, нав. дело, 11.

¹⁷ Шлосер (Johann Aloys Schlosser) је 1828. године извршио периодизацију Бетовеновог стваралаштва и поделио га на три стваралачка периода: први период од 1800. до 1802; други период од 1803. до 1812; трећи период од 1813. до 1827. године.

¹⁸ David Wyn Jones, Beethoven and the Viennese legacy, *The Cambridge Companion to The String Quartet*, ур. Robin Stowell (New York: Cambridge University Press, 2003), 210.

¹⁹ Исто, 211.

²⁰ Исто, 212.

²¹ Исто, 213.

организације циклуса: сви квартети из оп. 18, осим бр. 5, имају скерцо као трећи став уместо менуета, што је резултат његових идеја о драматургији циклуса.

Другом периоду Бетовеновог стваралаштва припадају три квартета из оп. 59, (*Разумовски*) посвећена руском грофу Разумовском (Andreas Razumovsky), квартет оп. 74 (*Харфен*) и квартет оп. 95. Ове композиције представљају дела зрелог мајстора, будући да су прожета симфонијским начином мишљења. На хармонском плану Бетовен врши одклон од класичарских правила тоналних односа који се односе на очекивани тоналитет друге теме, тоналитете у развојном делу, тоналитете ставова унутар циклуса. Карактеристично је изостављање знакова за репетицију на крају експозиције и ширење димензија скерца (оп. 74). У гудачком квартету оп. 59 бр. 3 Бетовен први пут компонује лагани увод пре почетка експозиције.

Гудачки квартети оп. 127, оп. 130, оп. 131, оп. 132, оп. 133 и оп. 135 припадају последњем Бетовеновом стваралачком периоду. Дела овог периода илуструју интимнији израз композитора и представљају гудачки квартет као приватни жанр. Основне карактеристике овог периода јесу: једнакост међу деоницама у ансамблу, богатији тематски развој у свим техничким аспектима, инсистирање на динамичким, агогичким и карактерним ознакама, употреба контрапунктских техника, ширење форме сонатног циклуса и друго. У трећем стваралачком периоду огледа се сублимација претходних искустава и идеја у области жанра гудачког квартета, али и њихово редефинисање. Ово је период Бетовеновог враћања музици Хајдна и Моцарта, делима великих мајстора барока и ренесансе, али и најава романтизма у музици. У контексту односа између Бетовена и Моцарта, Јудкин сматра да је Гудачки квартет оп. 132 још једна референца на Моцартов квартет KV 464, на начин „потпуне сумблације модела“,²² док се Гудачки кватет оп. 131 не помиње.

Начин на који се Бетовен развијао као композитор покушаћу да доведем у везу са тим какав је однос имао према цитирању Моцартове музике и његовим делима у композицијама из сва три стваралачка периода.

Цитатност у Гудачком квартету оп. 18 бр. 4

Гудачки квартет оп. 18 бр. 4, објављен 1801. године,²³ конципиран је као сонатни циклус са првим ставом у сонатном облику, који у потпуности одговара класицистичким начелима компоновања утврђеним од стране Хајдна и Моцарта.

²² У Блумовском смислу (Harold Bloom). Jeremy Yudkin, нав. дело, 30.

²³ Године 1801. Бетовен је објавио комплетан оп. 18: у јуну су публиковани квартети 1–3, а у октобру – квартети 4–6.

У оквиру друге теме сонатног облика (т. 53–68),²⁴ Бетовен је искористио материјал из два Моцартова камерна дела: Квинтет за кларинет KV 581 – део друге теме сонатног облика, (т. 43–65),²⁵ Гудачки квинтет KV 515 – развој материјала одсека *b* у оквиру *C*, (т. 151 – 184).²⁶

Линију прве виолине Моцартовог Квинтета за кларинет карактерише секундни покрет наниже, и синкопирани ритам у деоници прве виолине, а потом следи узастопно понављање једног тона ритмизованог синкопама. Фрагмент из Моцартовог Гудачког квинтета препознатљив је по квинтном скоку навише (ge^2-de^3) где је достигнути тон у вредности половине, након којег следи секундно силазни покрет у осминском кретању. Потом долази до секундно узлазне секвенце материјала. Интересантно је то на који начин је Бетовен искористио ова два Моцартова материјала и тако створио јединствени непрекинут музички ток. Место повезивања цитата налази се у т. 61 у којем деоница прве виолине доноси материјал Квинтета за кларинет, а материјал Гудачког квинтета се из деонице прве виолине, на том месту, премешта у деоницу друге виолине (повнављање тона e_1). Према типологији цитата, овај цитат је непотпун. С обзиром на то да Бетовен овај цитат није истакао активирањем неких од музичких компоненти (нпр. динамика, артикулација), не уочавају се цитатни сигнали.

На нивоу синтаксе цитатности, Гудачки квартет оп. 18 бр. 4 грађен је по начелу „отворене, монтажне конструкције“ што, према речима Дубравке Ораић Толић, значи да је важнији цитат од текста који се цитира. Сам положај цитата у Бетовеновом делу, дакле, развојни део реченице друге теме сонатног облика, говори да функција цитата у музичком току није репрезентативна. Као што је наведено, Бетовен није издвојио цитат дајући цитатне сигнале, већ је материјал који је цитирао третирао као сопствени, уклапајуи га „без шавова“ у композициону „бетовенску“ целину. На ширем плану синтаксичке релације, улоге дела у саставу културе, Бетовенов Гудачки квартет припада културној традицији, коју Ораић Толић назива ризницом „iz koje samo treba uzimati vrijedne antologijske odlomke, s poštovanjem ih preuzimati i citatno“.²⁷

То, даље, упућује на однос „цитатне имитације“, на нивоу семантике, између Бетовеновог и Моцартовог дела, а то значи да Бетовен преузима контекст, односно концепт форме сонатног облика у оквиру жанра гудачког квартета. Функција овог цитата би била репрезентација туђег текста, односно Моцартовог дела, јер Бетовен својим Гудачким квартетом потврђује тадашњу културну традицију и наставља стварање културног канона класицизма. Дакле, на основу

²⁴ В. Лудвиг ван Бетовен, Гудачки квартет оп. 18 бр. 4, први став, *Allegro ma non tanto*, т. 56–67, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP04758-Beethoven_-_String_Quartet_No.4_Dover.pdf

²⁵ В. Волфганг Амадеус Моцарт, Квинтет за кларинет KV 581, први став, *Allegro*, т. 47–49, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP19932-PMLP41876-Mozart-Clarinet_Quintet_K.581.pdf

²⁶ В. Волфганг Амадеус Моцарт, Гудачки квинтет KV 515, четврти став, *Allegro*, т. 168–172, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7c/IMSLP01922-Mozart_-_String_Quintet_No.3_Score.pdf

²⁷ Dubravka Oraić Tolić, нав. дело, 41.

анализе цитатности на нивоу синтаксичке релације, условили су се, на неки начин, одговори на нивоима семантике и глобалне културне функције.

Бетовеново цитирање Моцартових дела у Гудачком квартету оп. 18, бр. 4 припада типу илустративне цитатности. Овим делом композитор презентује самог себе истичући сопствену оригиналност, али у оквирима традиције. Ово је очекивано, ако се узме у обзир да се Бетовен у ово време учио писању жанра гудачког квартета, али и имао жељу за сопственом афирмацијом.

Цитатност у Гудачком квартету оп. 59 бр. 1

Гудачки квартет оп. 59, бр 1 је први у сету од три *Разумовски* квартета, који су написани око 1806. године, а објављени 1808. године. Форма другог става је неодређена и многи музиколози имају супротстављена мишљења: поједини сматрају да је сонатни облик, а други – рондо.²⁸

У оквиру почетног материјала другог става Бетовеновог Гудачког квартета, након инструменталног наслојавања гласова и растућег крешенда, музички ток први пут постаје изразитији у оквиру прве теме сонатног облика (т. 23–28),²⁹ у којем се уочава сличност са материјалом из Моцартовог Гудачког квартета КВ 428 – друга тема сонатног облика (т. 22 – 31).³⁰

У другом ставу Моцартовог Гудачког квартета (т. 23–26) музички ток, који је Бетовен цитирао, одликује осмински пулс силазних фигура са карактеристичном пунктираном осмином у *piano* динамици, која је уследила после крешенда дужих мелодијских линија. Бетовен је у свом делу применио исте поступке: након достигнуте *forte* динамике, наступа тема (цитат) у *piano* динамици. Нагла промена у динамици и обликовању музичког тока представља цитатни сигнал, те се цитат јасно издваја. Мелодија је у истом осминском пулсу и силазном кретању са фигуром пунктиране осмине помоћу које, заправо, препознајемо цитат. Бетовен је променио цитатни материјал у већој мери, него што је то учињено у претходном примеру, те и овај цитат припада непотпуним цитатима према категорији опсега подударанја.

У овом примеру, Бетовен је цитирао сам почетак Моцартове друге теме на месту прве теме свог другог става. Заправо, кроз цео Бетовенов став се „провлачи“ ритам који карактерише Моцартову другу тему. На нивоу синтаксичке релације цитатности, уочава се другачија ситуација од оне у претходном примеру, то је „органска, затворена композиција“. Дакле, састав цитатног текста је „одредио“ репрезентујућу функцију у оквиру Бетовеновог дела.

²⁸ Мојим размишљањима је ближа идеја о томе да је други став сонатни облик.

²⁹ В. Лудвиг ван Бетовен, Гудачки квартет оп. 59 бр. 1, други став, *Allegretto vivace e sempre scherzando*, т. 20–31, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP04761-Beethoven_-_String_Quartet_No.7_Dover.pdf

³⁰ В. Волфганг Амадеус Моцарт, Гудачки квартет КВ 428, други став, *Andante con moto*, т. 19–27, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP64138-PMLP05223-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_14_KV428.pdf

Семантичка релација је директно условљена овим типом синтаксе цитатности. Семантичко одређење се креће од Моцартовог Гудачког квартета, преко цитата, до Бетовеновог дела, као један вид „мимезиса“.

Овим делом Бетовен и даље обавља функцију репрезентације туђе културе, у смислу Моцартове традиције, али је сада и Бетовен битан члан те исте културе – културе класицизма. Све горе наведено иде у прилог томе да је овај тип цитатности, такође, илустративан.

Цитатност у Гудачком квартету оп. 131

Гудачки квартет оп. 131 посвећен је барону Штутерхајму (Baron Joseph von Stutterheim) као знак захвалности јер је примио Бетовеновог брата у службу. Дело је објављено 1827. године, након Бетовенове смрти. Квартет садржи седам ставова неједнаке дужине и сваки се *attacca* надовезује на претходни. Киндерман (William Kinderman) закључује да је то, поред широког спектра ритмичког континуитета, у интересу дела као целине.³¹

Бетовен цитира један Моцартов квартет у оквиру петог става, који је у облику скерца са два трија који се уланчавају. Цитат (у оквиру одсека *A* из скерца) је преузет из другог става Моцартовог Гудачког квартета KV 428 – материјал друге теме из репризе сонатног облика, за разлику од Гудачког квартета оп. 59 бр. 1, у којем је Бетовен искористио материјал друге теме из експозиције.³²

Фрагмент музичког тока који је Бетовен цитирао из Гудачког квартета KV 428 карактерише ритмичка фигура „краћа – дужа“ нотна вредност заснована на интервалу терце која се секвентно понавља три пута. У питању су октавно силазне секвенце у деоници прве виолине (од тона ce^3 до тона ce^1). Бетовен је задржао ритмички однос, али само у смислу краће (четвртина) па дуже (половина и четвртина) нотне вредности и задржао је терцни интервал. Занимљиво је да је Бетовен пре излагања цитата написао музички сегмент који је заснован на интервалу кварте, те се може закључити да је цитат проистекао из развоја претходног материјала.³³

Карактеристично је да Бетовен, за разлику од Моцарта, секвенцу не спроводи у оквиру једне деонице, већ се материјал излаже у свим деоницама (од прве виолине до виолончела). У овом примеру огледа се највећа промена у односу на оригинални музички ток. За категорију

³¹ William Kinderman, *Beethoven* (New York: Oxford University Press, 2009), 342.

³² Упор. Волфганг Амадеус Моцарт, Гудачки квартет KV 428, други став, *Andante con moto*, т. 83–89, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP64138-PMLP05223-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_14_KV428.pdf и Лудвиг ван Бетовен, Гудачки квартет оп. 131, пети став, *Presto*, т. 32–38, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP23373-PMLP03240-Cuarteto_op_131.pdf

³³ В. Лудвиг ван Бетовен, Гудачки квартет оп. 131, пети став, *Presto*, т. 26–32, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP23373-PMLP03240-Cuarteto_op_131.pdf

цитатног сигнала је значајна промена фактуре захваљујући којој се цитат истиче. Ипак, може се поставити питање да ли је ово уопште цитат, те да ли цитатна релација постоји?³⁴

Из Моцартовог Гудачког квартета, Бетовен је цитирао завршни део друге теме који је измењен у односу на тему у експозицији због тога што је у репризи друга тема у основном тоналитету. У Бетовеновом Гудачком квартету, цитат је на месту *b* одсека (*A* из скерца) који је фрагментарне структуре. Бетовен је *b* одсек започео квартним скоком који се у току рада са материјалом развија и претвара у терцни однос који карактерише цитат. Дакле, на нивоу синтаксичке релације, цитат је грађен по начелу „отворене, монтажне конструкције“, сам цитат није толико значајан, колико његови елементи – силазна секвенца у размаку октаве.

На ширем плану синтаксичке релације налази се принцип „празне плоче“ (која представља однос дела према традицији), или, боље рећи, тежња ка „празној плочи“, што значи да је Бетовен овим делом нарушио класицистичко схватање традиције жанра, циклуса, тоналитета и друго. С обзиром на то да је овај квартет један од Бетовенових најиновативнијих дела, цитирање Моцартове музике се може схватити као „рушење“ традиције, чиме је композитор отворио нове путеве за потоње музичаре. Овакав третман цитата упућује на „цитатну полемику“ на нивоу семантике где „*smisao vlastitoga teksta nije motiviran podtekstom, nego nastaje na načelima ožudeња poznatih kulturnih smislova*“.³⁵

Цитатност има функцију презентације аутора и његове иновативности и оригиналности. Дакле, цитатност у овом Гудачком квартету је илуминативна, са свим испуњеним предусловима. У овом примеру се може истаћи и ниво динамичне прагматичне релације, као аргумент за илуминативно одређење цитатности, који „*na pragmatičnomu planu (подразумева) dinamičnu orijentaciju na autorovo nepoznato viđenje kulturne tradicije koje razbija uhodane receptivne navike*“.³⁶

Закључак

Према типу цитатности који је користио у својим делима, може се уочити и еволуција у Бетовеновом музичком језику. Гудачки квартет оп. 18 бр. 4, према анализираним параметрима цитатности, даје представу о конвенционалној композиционој техници, једном „учењу на“ и „моделовању према“ Моцартовим делима. Када се говори о Гудачком квартету оп. 59 бр. 1, у којем се ишчитава зрелост композитора камерног жанра, може се рећи да Бетовеново цитирање Моцартове музике представља својеврсни омаж композитору. Позно стваралаштво донело је Бетовену титулу музичког генија и након целокупног креативног пута, овај композитор је дошао

³⁴ С обзиром на то да је Вотсонов приказ Бетовеновог цитирања Моцартове музике својеврсна „подлога“ овом раду, поћи ћу од претпоставке да овај пример представља цитат.

³⁵ Dubravka Oraić Tolić, нав. дело, 40.

³⁶ Исто. 44.

до тачке када се, према Јудкиновом закључку, „Моцартов дух сједињује сам са собом“.³⁷ Цитатност у Гудачком квартету оп. 131 приказује „ривалски“ однос Бетовена према Моцарту и његовој заоставштини на пољу жанра гудачког квартета. Ипак, не треба заборавити да је Бетовен свој последњи гудачки квартет (оп. 135) конципирало на традиционалан начин – сонатни циклус од четири става, што се може разумети као „сећање на класику“. Заједничка карактеристика свим цитатима јесте да су они непотпуни, док се на свим плановима/нивоима цитатности примећује промена у Бетовеновом односу према цитирању Моцартове музике која прати еволуцију у композиторовом музичком језику.

³⁷ Jeremy Yudkin, нав. дело, 72.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- DeNora, Tia, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1995), Преузето са https://books.google.rs/books?id=zPyJx_hXP08C&pg=PA84&dq=mozart+spirit+from+haydn+s+hands&hl=sr&sa=X&ved=0ahUKFwjLoNyG-4nLAhWDtRoKHS9UDlkQ6AEIJTAB#v=onepage&q=mozart%20spirit%20from%20haydn%20hands&f=false, приступљено 21.02.2016.
- Jones, David Wyn, Beethoven and the Viennese legacy, *The Cambridge Companion to The String Quartet*, ур. Robin Stowell (New York: Cambridge University Press, 2003).
- Kerman, Joseph, *The Beethoven Quartets* (New York – London: W. W. Norton & Company, 1979).
- Kinderman, William, *Beethoven* (New York: Oxford University Press, 2009).
- Oraić Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti* (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990).
- Yudkin, Jeremy, Beethoven's "Mozart" Quartet, *Journal of the American Musicological Society*, 45/1, (1992), преузето са: <http://www.jstor.org/stable/831489>, приступљено 23. 11. 2015.
- Watson, J. Arthur, Beethoven's Debt to Mozart, *Music and Letters*, 18/3, (1937), преузето са: <http://www.jstor.org/stable/727759>, приступљено 23. 11. 2015.

BEETHOVEN'S QUOTATION OF MOZART'S MUSIC IN THE STRING QUARTET GENRE

ABSTRACT: Beethoven, like many composers who lived after Mozart, quoted his compositions in his own works on several occasions during his life. This paper will examine the question of citation, as a form of intertextuality, in the relationship between Beethoven and Mozart in selected works that belong to the genre of chamber music. The work, from the theoretical side, will be based on the well-known theory of citation of the Croatian literary theorist Dubravka Oraić Tolić. After looking at Beethoven's opus in the genre of chamber music in order to gain an insight into the composer's attitude towards this genre, examples will be presented and analyzed in which Beethoven quoted Mozart, in accordance with the theoretical model of the aforementioned author.

KEY WORDS: Haydn, Mozart, Beethoven, classicism, string quartet, wind quintet, chamber music, citation, Dubravka Oraić Tolic, theory of citation.

ОБРАТАЈИ ПЛОЧЕ: ОД РЕПРОДУКЦИЈЕ ДО ПРОДУКЦИЈЕ И ОБРНУТО²

АПСТРАКТ: У контексту великих открића XX века на пољу технологије и науке, када је о музици реч, издваја се појава електронске музике. Трагањем за могућностима ширења звучног дијапазона, паралелно се долази до конструисања нових електронских инструмената, с једне, односно до употребе већ доступне технологије за снимање, са друге стране. Након излагања кратког историјског прегледа развоја уређаја за снимање и репродукцију звука, где ће у фокусу бити фонограф, у овом раду ће бити изложен теоријски рад Ласла Мохољи-Нађа, а потом и приказ композиција Паула Хиндемита и Ернста Тоха, које су представљале прва остварења изведена пред публиком на која је могуће применити неке налазе поменутог аутора, а посебно оне који се тичу успостављања дистинкције између репродуктивне и продуктивне функције фонографа, и можда их потенцијално интерпретирати као особене претече пре свега конкретне музике, а потом и електронске музике послератних година.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ласло Мохољи-Нађ, Паул Хиндемит, Ернст Тох, двадесети век, развој технологије, електронска музика, електронски инструменти, снимање звука, репродукција звука, конкретна музика.

Увод

Прошли век донео је читав низ иновација у готово свим сферама људског живота. То је доба великих открића на пољу технологије и науке, као и интензивираних индустријализације, што је резултовало и променама у друштву.³ Ова дешавања свакако су утицала и на развој уметности, која је у првој половини XX века обележена појавом бројних авангардних покрета, који су, између осталог, подразумевали и експериментисање на пољу технологије. У том контексту, а када је о музици реч, издвојили бисмо појаву електронске музике јер, како истиче Весна Микић: „слично сликарима и фотографима, и композиторе је фасцинирала могућност спајања технологије и уметности, изражавана, са једне стране, у инспирацији за настанак неких дела, потеклој из урбаног начина живота и његових особености, а с друге, у конкретним покушајима апликације научних достигнућа у оквиру уметничких дела.“⁴ Развој електронске музике тако неминовно прати развој технологије, а први резултати из ове области појавили су се већ у другој деценији XX века. Трагањем за могућностима ширења звучног дијапазона, паралелно се долази

¹ Контакт адреса: nt.zecevic@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 4 под менторством ред. проф. др Весне Микић академске 2015/16. године.

³ Долази до коначног рушења буржоаског друштва, успостављања новог друштвеног поретка и капиталистичког економског система.

⁴ Ова ауторка још додаје: „(...) из покушаја стапања уметности и технологије, потекао [је] значајнији импулс за развој електроакустичке музике, с обзиром на чињеницу да су научна открића и технолошки производи као њихови конкретни резултати бивали испитивани у домену обраде и преношења звука, те су самим тим отворили простор за потенцијалну примену у музичкој уметности.“ Vesna Mikić, *Muzika u tehnokulturi* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 2004), 39, 105.

до конструисања нових електронских инструмената, с једне, односно до употребе већ доступне технологије за снимање, са друге стране.

Снимање звука почело је експериментима на пољу акустике и открићем да се различите тонске висине могу *материјализовати*. Један од првих експеримената из ове области, који је спровео Едуар-Леон Скот де Мартинвил (Édouard-Léon Scott de Martinville) 1865. године, омогућио је да звучни таласи буду „пренети“ у запис, односно да буду урезани на стаклени цилиндар. Тек десет година након овог експеримента, дошло се на идеју да би овако забележен звук могао да буде „оживљен“ уколико се процес снимања „обрне“, односно да би овакав запис на цилиндру могао поново да *постане* звук. Тако је 1877. године Томас Алва Едисон (Thomas Alva Edison) конструисао први фонограф; након тога, 1888. године, конструисан је и први грамофон, а нешто касније и магнетофон (1898). Како објашњавају Кристоф Кокс (Christoph Cox) и Данијел Ворнер (Daniel Warner), Едисон је за фонограф користио цилиндри, сличне онима који су коришћени крајем XIX века. Међутим, иако су цилиндри били намењени и записивању и репродуковању звука, 1895. године замењени су Берлинеровим (Emilie Berliner) равним плочама, које су искључиво употребљаване за репродукцију („записаног“) звука. Иако је квалитет звука на овим плочама био лошији у односу на квалитет који је обезбеђивао Едисонов цилиндар, плоче су биле јефтиније и самим тим доступније широј популацији.⁵ Како наводе Кокс и Ворнер, први фонограф није имао посебно одређену намену. Био је то уређај који је једноставно репродуковао снимљени звук и то најпре у војне сврхе, нешто касније је добио функцију диктафона, да би потом његов потенцијал препознала и музичка индустрија. Без обзира на контекст употребе, фонограф, као уређај за бележење и репродукцију звука, омогућио је да „...звук постане материјализован и ‘опипљив“, а то значи објекат проучавања, манипулације, али и средство стварања.“⁶

У вези са тим, посебно је важно да укажемо на то колико је проналазак фонографа, утицао на *свет музике* и „елементе“ који га чине: на однос између композитора и извођача, а потом и композитора и публике; на чин слушања; на запис дела; на концепт извођења дела. Како објашњава Томас Патерсон (Thomas Patterson), медији за снимање звука су пружили композиторима могућност да „запишу“ музику врло прецизно. Осим тога, ови медији су могли да понове звучни запис без било каквих измена.⁷ Са једне стране, медији за снимање и репродукцију звука обезбеђују прецизност и дословност при сваком понављању какву човек не може да изведе, а са друге стране они „замене“ извођача у реалном времену. На тај начин,

⁵ Christoph Cox, Daniel Warner, *Audio Culture: Readings in Modern Music* (New York, London: Continuum, 2002), 144.

⁶ Biljana Leković, *Kritička muzikološka istraživanja umetnosti zvuka: muzika i sound art*, doktorska disertacija, rukopis (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2015), 112.

⁷ Упор. Thomas Patterson, *Instruments for New Music: Sound, Tehnology and Modernism* (Oakland, California: University of California Press, 2016), 84.

композитор више није усмерен искључиво на извођача и интерпретација његовог дела не зависи само од способности интерпретатора. Осим тога, композитор добија могућност да више пажње посвети реакцијама публике или да евентуално ступи у контакт са публиком.

Такође, могућност да звук буде снимљен условила је и трансформацију односа између визуелног записа и тона. Како Биљана Лековић објашњава, дошло је до „раздвајања звука од слике и ‘свргавања визуелног са хегемоне позиције чуване цео миленијум’ или макар угрожавања хегемоније визуелног. Снимањем је, дакле, звук постао аутономан ентитет, ослобођен визуелних импликација.“⁸ Осим тога, она истиче и да је снимање омогућило: „‘излазак’ звука из ограниченог временског оквира одређеног трајањем живог извођења и његов ‘улазак’ у простор“ те и да је: „(...) снимање отворило могућности за директно сучељавање уметности и живота, доводећи у питање велики буржоаски наратив о аутономији уметности.“⁹ На тај начин, снимање и репродукција звука омогућују нови начин слушања музике као „догађаја“ који више није условљен ни временом ни простором, а то све је даље оставило последице и на сам статус уметничког дела.

Многобројни аутори који су се бавили различитим темама из области развоја технологије и музике пружају преглед историјског развоја технологија за снимање и репродукцију звука. Наиме, они најпре издвајају 1877. годину као значајну јер је то година када настаје фонограф. Потом, ови аутори пишу о трећој и четвртој деценији XX века као о периоду интензивног експериментисања са фонографом и грамофоном у сфери класичне музике.¹⁰ У том смислу Даглас Кан наводи како је то био период када је: „...фонограф коришћен као додатак или ‘помоћно средство’ музици“.¹¹ Оно што посебно привлачи пажњу када је реч о историјском прегледу развоја технологија за снимање звука, јесте чињеница да сви аутори издвајају 1948. годину и концепт *конкретне музике* Пјера Шефера (Pierre Schaeffer, 1910–1995) као преломну тачку у раду са медијима за снимање звука. Како у том контексту објашњавају Кокс и Ворнер, преломни тренутак када је реч о посматрању медија за снимање звука као продуктивних (насупротив до тада репродуктивних) медија, није се десио све до 1948. године када је у студију Француског радија рођена *конкретна музика*.¹² Ови аутори, потом, додају и да настанку овог концепта није претходио никакав технолошки напредак, већ само мисаони напредак.¹³ Ипак, ова тврдња није у потпуности тачна. Са *конкретном музиком* Пјера Шефера свакако је отворено

⁸ Biljana Leković, нав. дело, 112.

⁹ Исто.

¹⁰ Овом приликом је потребно посебно нагласити да се у доступној литератури која се бави питањем коришћења фонографа у композиционе сврхе често овај појам изједначава са грамофоном, те се не прави јасна разлика између ових уређаја. Ипак, према већем броју извора, рекло би се да су се композитори служили првенствено фонографом. Међу ауторима који су о овоме писали су: Кристоф Кокс, Данијел Ворнер, Даглас Кан (Douglas Kahn), Марк Кац (Mark Katz), Том Холмс (Thom Holmes), Питер Менинг (Peter Manning) и Томас Патерсон.

¹¹ Douglas Kahn, *Noise Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (London: The MIT Press, 1999), 127.

¹² Christoph Cox, Daniel Warner, нав. дело, 143.

¹³ Исто.

ново поглавље у историји електронске музике, међутим, ова радикална промена о којој пишу Кокс и Ворнер (која подразумева да медиј за снимање и репродукцију звука постане и средство стварања), али и други аутори, није наступила тек са концептом *конкретне музике*. Напротив, већ од краја двадесетих година XX века ова идеја припремана је како у теоријском раду, тако и кроз експериментална музичка дела у којима су коришћени медији за снимање звука.

У том смислу, аутор који је међу првима уочио потенцијал фонографа и теоријски објаснио могућност трансформације статуса фонографа од средства за репродукцију звука ка средству за продукцију музике јесте Ласло Мохољи-Нађ (László Moholy-Nagy), мађарски скулптор, фотограф и сликар који се 1920. године преселио у Берлин, а касније постао и предавач у Баухаусу. Један од најзначајнијих доприноса његове теорије јесте успостављање дистинкције између репродуктивне и продуктивне функције фонографа. Овако раздвојене, ове две функције фонографа могу да се посматрају као полазне тачке за два пута развоја електронске музике. Први се може пратити преко (експерименталних) дела Оторина Респигија (Ottorino Respighi, 1879–1936), Курта Вајла (Kurt Weill, 1900–1950), Паула Хиндемита (Paul Hindemith, 1875–1963) и Ернста Тоха (Ernst Toch, 1887–1964) са краја треће и почетка четврте деценије XX века, све до концепта конкретне музике Шефера, док би други пут представљао развој електронске музике од истраживања и експерименталних дела Ханса Хајнца Штукеншмита (Hans Heinz Stuckenschmidt, 1901–1988) и поново Паула Хиндемита, све до формирања немачке електронске музике репрезентоване у стваралаштву Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007).

У овом раду биће представљен теоријски рад Мохољи-Нађа, а потом и приказ композиција Паула Хиндемита и Ернста Тоха које су заједно, премијерно изведене 1930. године у оквиру фестивала Нова музика Берлина. Управо су њихова дела представљала прва остварења изведена пред публиком на која је могуће применити неке налазе Мохољи-Нађа, и можда их потенцијално интерпретирати као особене претече пре свега конкретне музике, а потом и електронске музике послератних година. Циљ рада јесте приказивање концепата и композиционих техника који су претходили настанку конкретне музике, а који се могу интерпретирати на примеру дела Паула Хиндемита и Ернста Тоха. Осим тога, у овом раду сам покушала да истакнем значај проналаска медија за снимње звука, посебно фонографа и укажем на низ промена које су са овим открићем настале.

Продукција – Репродукција: Теоријски рад Ласла Мохољи-Нађа

Према наводима Томаса Петерсона, Мохољи-Нађ је сматрао да је неопходно повезати уметност и науку, посебно инжењерство, те је тако био први аутор који је писао о могућностима ширења и развијања музике уз помоћ технологије за снимање звука, у свом есеју „Продукција-Репродукција” објављеном у часопису *De Stijl* 1922. године. У овом чланку он предлаже употребу технологије за снимање звука на неконвенционалне начине како би се превазишла њена примарно репродуктивна функција. Како аутор есеја објашњава, уместо да једноставно пресликавају, односно „хватају“ реалност, фотографски филм и грамофонски снимак могу да буду коришћени директно, стварајући нове феномене перцепције, карактеристичне искључиво за њихов медијум. Оно што се да ишчитати већ из самог наслова, а што Петерсон такође истиче, јесте да Мохољи-Нађ повлачи границу између репродуктивне и продуктивне функције технологије: „прва функција једноставно копира реалност која већ постоји, док друга ствара естетске конфигурације без аналогije у природи.“¹⁴

Када у овом контексту Мохољи-Нађ пише о грамофону, он даје предлог како користити грамофон као средство за продукцију, тј. као средство стварања. У том смислу предлаже да уместо снимања звука микрофонима, композитори праве записе директно на воштану плочу и то руком. Како објашњава: „Човек пише по грамофонској плочи, без икаквог екстерног механичког средства, која потом ствара звучне ефекте који би означавали – без новог инструмента и без оркестра – фундаменталну новину у продукцији звука (новог, до сада непознатог звука и тоналних односа) како у композицији тако и у музичком извођењу.“¹⁵ Предлог који износи Мохољи-Нађ, потекао је из ауторовог искуства са експериментима који су се спроводили у Баухаусу. Мохољи-Нађ и Штукеншмит су кроз заједничке експерименте истраживали могућности грамофонске плоче тако што су пуштали плочу у различитим брзинама, мењали смер обртања плоче и гребали по плочи како би остварили нове звучне ефекте.¹⁶ „Уписивање звучних записа“, о коме пише аутор, подразумева настанак електронског звука без претходног снимања звука. Тако, ова идеја може да се тумачи и као својеврсна претеча електронски генерисаног звука који ће употребљавати композитори у студију у Келну од средине XX века, користећи се уређајима за производњу електронског звука. Осим тога, могућност да се ступи у интеракцију са плочом као са конкретим објектом („писање руком“, гребане плоче), увешће грамофонску плочу у поље визуелних уметности, те ће она постати један од објеката рада у оквиру неоавангардног покрета Флукус.

¹⁴ Упор. Thomas Patterson, нав. дело, 87.

¹⁵ Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (California: University of California Press, 2010), 115.

¹⁶ Упор. Thomas Patterson, нав. дело, 89.

У јулу 1923. године у немачком уметничком часопису *Der Sturm* појавио се други чланак Мохољи-Нађа под називом „Неопластицизам у музици: Могућности грамофона“. Већ према наслову је могуће закључити да се ради о презентацији идеја сликара Пита Мондријана (Piet Mondrian), у којој Мохољи-Нађ разматра три различита медија која се заснивају на снимању: грамофон, фотографију и биоскопски филм.¹⁷ У овом есеју аутор је изнео предности компоновања уз употребу грамофона и, осим тога, представио могућност успостављања „гравирано-писаног алфабета“, потпуно новог начина музичке нотације. Како објашњава:

У оваквом алфabetу, знаци убележени у воску не би представљали само одређене тонове – као што црни кружић прикачен на црту означава четвртину ноте у традиционалној нотацији – већ би такође изазивали звуке ако би знаци били „прочитани“ помоћу фонографске игле. Можда је алфabet погрешан назив; овакав низ симбола је боље разматрати као палету. Као што сликар бира и меша боје, композитор би бирао и комбиновао урезане кукице и увојке како би створио дело. Никакве партитуре у традиционалном смислу речи не би биле неопходне.¹⁸

О значају могућности „записивања“ звука, сведочи и етимологија речи „фонограф“ – она је настала спајањем речи „фоно“ – звук, звучање, глас и речи „граф“ – запис. То упићује и на чињеницу да је примарна функција фонографа „записивање“ односно „бележење“ звука. У том смислу, фонограф се може посматрати као својеврсна „замена“ за партитуру, што нас даље води ка питању онтологије уметничког дела.¹⁹

Мохољи-Нађ се бавио и већ поменутих питањем односа између композитора и извођача. С тим у вези, у истом есеју пише како је наведена идеја нотације велики напредак посебно јер би композитори могли да комуницирају директно са слушаоцима уместо да се ослањају на извођаче, који можда не би остварили дело према ауторовим жељама. У том смислу Мохољи-Нађ пише:

Композитор би имао могућност да створи своје дело за непосредну репродукцију на плочи, и тако не би зависио од апсолутног знања извођача. Уместо бројних ‘репродуктивних талената’, који заправо немају ништа са *стварном* креацијом звука (нити у активном нити у пасивном смислу), људи би се научили *стварној* рецепцији или стварању музике.²⁰

Занимљиво је приметити да је рад са фонографом постао разноврснији управо након што су се појавила ова два есеја Мохољи-Нађа, те долази до употребе фонографа на најразличитије начине, иако нема доказа да су композитори који користе фонограф у свом раду имали увид у теорију овог уметника. Николај Куљбин (Nikolai Kulbin) је објашњавао употребу фонографа као средства за „записивање“ музике, док је Хенри Кауел (Henry Cowell, 1897–1965) користио

¹⁷ Неопластицизам је посебан облик апстрактне уметности који је развио Пит Мондријан, у оквиру уметничког покрета *De Stijl*. Неопластицизам подразумева нефигуративно сликарство, универзалност, свођење објеката на основне форме (често приказане само вертикалним и хоризонталним линијама или пак геометријским облицима) и употребу основних боја (црвена, плава, жута) као и црне и беле.

¹⁸ Mark Katz, нав. дело, 115.

¹⁹ Овом приликом се нећу даље бавити овим проблемом.

²⁰ Исто.

фонограф како би приказао сложене ритмичке обрасце.²¹ Међутим, најзначајнији проблем којим се Мохољи-Нађ бави у својим есејима, а то је проблем промене статуса фонографа од средства за репродукцију ка средству за продукцију музике, разрадили су у својим експерименталним композицијама Паул Хиндемит и Ернст Тох.

Грамофонска музика

Нова Музика Берлина (Neue Musik Berlin) био је десети по реду фестивал, одржан у Берлину 1930. године. Као што је сугерисано у називу, овај фестивал формиран је око идеје представљања савремене музике. У оквиру овог издања фестивала 18. јуна 1930. одржан је концерт који је носио назив *Грамофонска музика* и том приликом представљени су до тада неуобичајени (а свакако необични) музички концепти. Реч је о композицијама Паула Хиндемита под називом *Оригинална дела за плочу* (*Original werke für Schallplatten*), од којих се посебно истичу два *Трик снимка* (*Trickaufnahmen*), уз која су била представљена и три комада Ернста Тоха обједињена заједничким именом *Говорена музика* (*Gesprochene Musik*).²² Иако снимци овог концерта, нажалост, нису сачувани, покушаћу на основу доступне литературе у којој су се аутори бавили овим питањем, да реконструишем дела која су овом приликом изведена.

Трик снимци

Према речима Питера Менинга, Хиндемит је, пре него што је написао дела за овај концерт, имао идеју да тестира своју теорију о акустици и анализе о хармонским структурама, које ће објавити у својој студији *Умеће компоновања*.²³ У овом спису, аутор објашњава на који се све начин могу градити тонске скале и у којим се све међусобним односима тонови могу наћи. У том смислу, он се посебно бави питањем структуре микрооктаве, објашњавајући у ком односу се налазе микроинтервали у оквиру једног целог степена или полустепена. Посебно истиче како се односи између микроинтервала коначно могу утврдити употребом електронских медија.²⁴ Иако дела која је Хиндемит извео на овом концерту нису реализована као експерименти посвећени истраживању микроинтервала, она указују на једно „откриће“ којим је показано како се висина тонова мења са променом брзине обртања фонографске плоче.

Још једна од главних тема о којој Хиндемит пише јесте акустика. Према његовом мишљењу закони акустике су врло јасни и доступни за проучавање и уско су повезани са инструментима и њиховом свакодневном употребом.²⁵ Он даље наводи да је: „Акустички феномен као огледало живота духа увек представљало најзначајнију полазну тачку за

²¹ Douglas Kahn, нав. дело, 127.

²² Mark Katz, нав. дело, 110.

²³ Peter Manning, нав. дело, 11.

²⁴ Упор. Paul Hindemith, *The Craft of Musical Composition*, прев. Arthur Mandel (New York: Associated Music Publishers, Inc, 1945), 52.

²⁵ Упор. Paul Hindemith, нав. дело, 45.

проучавање композиционе технике, и ми можемо наслутити да у ближој будућности неће бити пронађен бољи приступ упркос свим плодовима модерних истраживања.²⁶

Питање тонске боје јесте још један проблем ком је Хиндемит посветио пажњу у овој студији, а које је за његов рад било веома важно. Он пише о томе како тонска боја зависи од броја аликвота које поседује један тон, те да се додавањем, односно одузимањем аликвота, сама боја тона мења. У контексту тонске боје, Хиндемит пише и о електронском тону, и то је једино место у овој судији на ком се композитор бавио питањем електронског тона. Композитор указује на разлику између „структуре“ електронског тона и тона добијеног на акустичном инструменту, при чему посебно скреће пажњу на то да скуп звучних таласа који гради један електронски тон не утиче на квалитет боје тона као што то чини аликвотни низ када је у питању тон произведен на акустичним инструментима. У том смислу Хиндемит пише:

Апарати за производњу електронског тона могу да створе звук који је повезан са датим тоном, комбинацијом тонова који имају двоструку, троструку, четвороструку итд. дужину звучних таласа (а према томе имају и фреквенцију од поливине, трећине и четвртине итд.) датог тона. Овај изванредан феномен, који је настао укрштањем електричних таласа (и самим тим ваздушних вибрација), никада не може имати за музику исти значај као и аликвотни низ. Овакав тон се јавља само под одређеним условима, који нису постојали пре електричне производње тонова и који никада не би могли настати вибрирањем жице, ваздуха у цеви или мембране. Ове „серије подтонова“ немају утицај на боју тона, и недостају им друге природне вредности аликвотног низа који настаје без икакве вештачке помоћи и који је доступан било где и било када. Тако, овде немамо доказ инверзије које се у случају аликвотног низа јављају слободно у природи.²⁷

Дела која је Хиндемит извео на овом концерту, и поред тога што не настају (или макар не у потпуности) на основама природног/аликвотног низа, ипак представљају својеврсне студије из области тонске боје, потом интервалских односа између тонова, као и контрапункта.

Један од Хиндемитових *Трик снимака* је носио поднаслов „Песма за четири октаве“ („Gesang über 4 Octaven“) и био је написан из два дела. Композиција се састојала из кратких мелодија и њихових варијација које је певао и снимио сам Хиндемит. Други од *Трик снимака* је представљао инструментално дело које је трајало нешто више од два минута. Како пише Марк Кац: „Ови кратки, једноставни комади, могу бити посматрани као етиде, али не у традиционалном смислу, пошто оне служе истраживању техничких могућности, али не извођача – већ инструмента.“²⁸ Ово запажање Каца је веома значајно јер говори о томе да је фонограф прешао пут од улоге помоћног средства, преко улоге равноправног оркестарског инструмента (о чему ће бити речи касније), до улоге специфичног „извођача“.

У композицији „Песма за четири октаве“ Хиндемит манипулише фонографском плочом и то на онај начин познат готово свим корисницима фонографа, променом брзине обртања плоче.

²⁶ Paul Hindemith, нав. дело, 46.

²⁷ Исто, 78.

²⁸ Mark Katz, нав. дело, 110.

Иако је овај начин рада са плочом, како смо већ напоменули, био познат и ауторима пре Хиндемита, чињеница да се ради о техници која не захтева посебно предзнање, упућује на Хиндемитов концепт „употребне музике“, који је, између осталог, подразумевао стварање дела која могу изводити и аматери или студенти. Миријам Јанг (Miriam Young) овај поступак назива „креативним саботирањем“ плоче, чиме указује на процес којим се мења оригинална намена фонографа као уређаја за репродукцију звука.²⁹

Промена брзине обртаја је пропорционална промени висине тона – како се повећава брзина обртаја повишава се и висина тона, односно са смањивањем брзине обртаја снижава се и висина тона. У првом делу композиције аутор је снимио једну мелодијску фразу и потом је убрзавао обртање плоче двоструко, при чему се висина тонова мелодије транспоновала за једну октаву. Након тога је брзину плоче са оригиналном мелодијом успорио за половину њене почетне брзине и на тај начин је добио мелодију чија је висина нижа за једну октаву у односу на оригинал. На тај начин, Хиндемит је успео да прошири опсег гласа до четири октаве. На крају ове композиције приказана је још једна техничка могућност коју је донео рад са фонографом. Наиме, звукови снимљени у различито време могли су да се наслојавају један на други и на тај начин граде хармонске структуре и контрапунктски се допуњују. Ова техника ће касније, са развојем продукцијских студија, бити названа наснимавње (енгл. „overdubbing“). Тако, дело завршава двогласним, а потом трогласним акордом при чему заправо композитор пева све „гласове“. У овом остварењу, Хиндемит користи фонограф као средство за репродукцију конкретног звука – људског гласа, како би створио ново дело. У том смислу, ово дело може да се посматра као својеврсна претеча Шеферове *конкретне музике*, која се базира на истом принципу манипулације снимљеним звучним/музичким материјалима. О овој теми ће бити више речи касније.

Друга композиција из *Трик снимака* представља инструменталну студију у којој су приказане две технике. Дело је написано за три инструмента: ксилофон, виолину и виолончело, међутим, према сачуваним записима доступним на сајту берлинског Државног института за музичка истраживања (Staatliches Institut für Musikforschung),³⁰ изгледа да је Хиндемит користио заправо два инструмента: ксилофон и виолу. Композитор се служио истом техником као и у претходној композицији, те је променом брзине обртаја плоче долазило до промене висине тонова који су претходно одсвирани и снимљени на плочу. На тај начин је проширен опсег виоле, те она у неким тренуцима звучи као виолина, а у неким као виолончело. Осим тога, са променом висине тона мења се и број аликвотних тонова а самим тим и боја тона, о чему је, подсећамо, Хиндемит писао у својој студији. Дакле, фонограф осим што има „моћ“ да репродукује звук једног традиционалног инструмента или гласа, може и да прошири могућности гласа односно

²⁹ Упор. Miriam Young, *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2015), 127.

³⁰ В. <http://www.sim.spk-berlin.de>

инструмента, те да утиче на параметре који су зависили искључиво од техничких својстава самог инструмента или вокалних способности извођача. Осим тога, у овом делу композитор комбинује *pizzicato* извођење на виоли са ксилофоном (на чијем је снимку такође примењена иста техника промене висине тона) и на овај начин такође истражује поље боје, али и нове начине рада са полифоном техником. Полифони рад био је веома значајан за Хиндемитово стваралаштво. У његовом опусу често се срећу ставови композиција или комплетна дела у којима композитор примењује наведену технику компоновања. Из тог разлога није чудно што је Хиндемит користио медије за репродуковање звука као средство за истраживање (продуковања) полифоне технике.

Према доступним подацима (којих, поново истичем, нема довољно, па сваку тврдњу треба узети са резервом) приликом извођења овог дела Хиндемит је имао две плоче са снимљеним деоницама виоле и ксилофона, па се претпоставља да је користио и два фонографа. Постоји могућност да је композитор само пустио снимљена дела на фонографу, међутим, како Марк Кац тврди, према доказима које је имао прилике да пронађе у берлинском Државном институту за истраживање музике, извођење је изгледало доста другачије.³¹ Могуће је да је Хиндемит обликовао један специфичан фонографски дует и пуштајући снимке у различито време створио канон. Осим тога, потреба композитора да употребом нове технологије оствари дело базирано на традиционалној техници може да се тумачи као потреба аутора да се „упише“ у музички канон и нагласи везу свог стваралаштва са традицијом.

Такође, када је реч о вокалном делу, изгледа да ни оно није изведено само пуком репродукцијом снимљеног материјала. У часопису *Schweizer Musikzeitung* савремени музички критичар Вили Шу (Willi Schuh) написао је, у чланку поводом овог концерта, како је Хиндемит створио „једну арију са клавирском пратњом, у којој људски глас достиже распон од приближно три и по октаве“.³² Иако је готово сигурно да се ове речи односе на дело „Песма за четири октаве“, клавирска партитура која би пратила глас никад није пронађена. Ипак, могуће је претпоставити да је Хиндемит свирао клавирску пратњу уз фонограф.

Кроз приказ Хиндемитове инструменталне композиције може се сагледати на који начин композитор мења функцију фонографа. Иако нигде није назначио да се његов рад ослања на списе Мохољи-Нађа, композитор је вероватно био упознат са експериментима које је Мохољи-Нађ спроводио радећи у Баухаусу, с обзиром на чињеницу да је Хиндемит био врло близак са ауторима ове школе (писао је 1922. године музику за *Трагични балет* [*Triadisches Ballett*], дело Оскара Шлемера [Oskar Schlemmer] који је у то време радио у Баухаусу). Композитор је успео да овим, на први поглед технички једноставним поступком трансформише фонограф од медијума за репродукцију до медијума за продукцију, односно стварање музике. Са једне стране употребом фонографа се оригиналне карактеристике снимљеног материјала мењају (висина

³¹ Упор. Mark Katz, нав. дело, 111.

³² Исто.

тона, ритам а пре свега боја), док са друге Хиндемит употребом медија за снимање звука гради традиционалну музичку форму (канон). Питање односа са музичком традицијом је за Хиндемита јако важно. Како објашњава Мирјана Веселиновић-Хофман, Хиндемит је сматрао да „(...) композитор (...) треба својим делом да заступа идеал хуманости“ што, како ауторка даље закључује: „(...) индиректно значи да је тај идеал у ствари садржан у историјском наслеђу музике. Зато, да би га композитор досегнуо, треба да успостави стваралачки однос са традицијом.“³³ У том смислу, успостављање односа између музичке традиције и новог музичког медија, односно стварање традиционалне музичке форме посредством фонографа, у потпуности одговара Хиндемитовој поетици.

Хиндемитова истраживања на пољу интервалских односа и електронског звука о којима пише у својој студији *Умеће компоновања* и које је делимично остварио и у описаним делима, као да на особен начин развија Штокхаузен две деценије касније када почиње да ради у новоотвореном електронском студију у Келну.³⁴ Велики део његовог опуса представљају дела из области електронске музике у којима користи звук/тон „произведен“ уз помоћ технологије у студију, односно уз помоћ уређаја за производњу електронског звука о којима је писао Хиндемит. У том смислу, Штокхаузен наставља истраживања на пољу тонске боје и структуре електронског звука. Оно што треба посебно истаћи јесте да се рад Штокхаузена, без обзира што сам аутор није посебно истицао те везе, надовезује на Хиндемитове поступке у смислу употребе технологије за снимање звука као средства за продукцију музике, односно на идеје Мохољи-Нађа који је предлагао композиторима да електронски медиј употребе као средство за стварање звука, што је Штокхаузен у потпуности остварио.³⁵

Иако се више никада није вратио компоновању за фонограф нити раду са електронским звуком, Хиндемитова потреба да се опроба у раду са фонографском плочом није нимало необична ако имамо у виду време када настају дела за фонограф. Реч је о међуратном периоду који је обележен интензивним развојем експресионизма у Немачкој а паралелно са њим се током двадесетих година XX века развијао и стилски покрет „Нова објективност“, под чијим утицајем су стварали многобројни композитори међу којима је био и Хиндемит. Аутори из различитих уметничких области, стварали су дела која су представљала реакцију на сентиментализам позног романтизма и оштрину експресионизма, те она јесу спој елемената традиције са новим,

³³ Mirjana Veselinović-Hofman, *Pred muzičkim delom* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2007), 58.

³⁴ Током шездесетих година XX века Штокхаузен оснива ансамбл за извођење електронске музике и разрађује концепт живе електронске музике или живе оркестарске електронске музике. Дела која су настала у оквиру овог концепта јесу *Микстура* – за оркестар и електронику (*Mixtur*), *Микрофонија I* – за тамтам, 2 микрофона и електронику (*Microphonie I*) и *Микрофонија II* – за хор, електричне оргуље и електронику (*Microphonie II*). У овим делима долази до рада са електронским медијем, односно до трансформације електронског звука у току самог извођења. Овакав начин рада асоцира на Хиндемитово манипулисање плочом приликом компоновања и извођења дела.

³⁵ Успостављање потенцијалне везе између стваралаштва Мохољи-Нађа, Хиндемита и Штокхаузена је врло опсежно питање којим се овом приликом нећу даље бавити.

модернистичким изразом. У том смислу, ова Хиндемитова дела у потпуности одговарају поетици покрета

Говорена музика

Исте јунске вечери 1930, Ернст Тох је представио своје дело под називом *Говорена музика*, које је такође подразумевало употребу фонографа. Као и Хиндемит, Тох је своје дело снимио на берлинској Високој школи за музику. У чланку објављеном 1930. у часопису *Melos* композитор пише о коришћењу фонографа у композиционе сврхе:

Концепт је израстао из покушаја да се прошире функције машине – за коју се до сада тврдило да може најверније да репродукује живо извођење – користећи се особеностима њеног начина функционисања и анализирајући раније недоступне могућности (које су бескорисне за оригиналну намену машине – верну репродукцију), при чему је дошло и до промене функције фонографа и стварања особене музике.³⁶

Композиција се састоји од три става, прва два нису насловљена а трећи носи назив „Географска фуга“ и то је једини став чија је партитура сачувана до данас.³⁷ Реч је о остварењу за рецитациони хор који изговара доста захтеван текст (на пример: *Der Popocatepetl liegt nicht in Kanada, sondern in Mexiko, Mexiko, Mexiko, Kanada, Malaga, Rimini, Brindisi*). Овако снимљен изговорен текст је потом подвргнут истом техничком процесу који је објашњен када је било речи о Хиндемитовим делима – промени брзине обртања плоче. На овај начин остварен је један сасвим нови звучни ефекат првенствено када је реч о боји звука. Како ће касније објаснити композитор дошло је до приближавања гласа звуку инструмента. Дакле, дошло је до својеврсне „дехуманизације“ људског гласа, јер је створен звучни ефекат који људски глас не може сам да произведе. А овај ефекат је опет остварен својеврсном „хуманизацијом“ уређаја, који је третиран као извођач, способан да мења брзину, висину, и сам квалитет извођења.

Нажалост оригинална плоча на којој је дело записано такође није сачувана, али је доступан кратак чланак у ком композитор објашњава своју идеју:

Изабрао сам за ово дело говорени текст и четворогласни камерни хор који изговара прецизно обележеним ритмом вокале, консонанте, слоге, и речи, тако да се могу искористити механичке могућности снимања (као што је „подизање“ брзине а самим тим и висине звука), како би се остварио ефекат као да је у питању инструментална музика, тако да је могуће на тренутак заборавити да се ради о креацији која је базирана на говору. (У једном погледу машина ме је нажалост преварила: долази до промене вокала на начин који ја нисам желео.) Покушао

³⁶ Ernst Toch, „Über meine Kantate 'Das Wasser' und meine Grammophonmusik“, *Melos* 9 (Mai-Juni 1930), 221–222, https://archive.org/stream/Melos09.jg.1930/Melos091930_djvu.txt, приступљено 28.3.2016.

³⁷ „Географска фуга“ је данас најпознатије Тохово дело које се углавном изводи као хорско дело без употребе грамофона. В. партитуру: Ернст Тох, *Говорена музика*, III – *Географска фуга* на линку: https://orfeonmalaga.org/musica/Toch-Geographical_Fugue.pdf

сам да савладам овај проблем из више углова у прва два мала става и „Географској фуги“.³⁸

Тох је на овај начин успео да постигне нови звучни ефекат какав до тада није био познат. Тај ефекат Даглас Кан назива „принципом звучно-временског проширења“.³⁹ Миријам Јанг је такође писала о овом принципу, полазећи од Дагласове тврдње. Ауторка пише како је звучна компресија или сабијање звука и ширење звука заправо процес растезања или кондезовања временског домена звука, који је данас врло позната техника у дигиталним музичким студијама. Она ову технику пореди са једном другом која је данас популарна у електронским студијама где се „обично развија ритмичко поравњивање гласа (или инструмента) са другим звучним елементима“ и која при екстремној употреби има потенцијал да радикално измени звучни материјал.⁴⁰

Закључак

Пре него што истакнемо везу Хиндемитовог и Тоховог рада са Шеферовим концептом, неопходно је поменути још два остварења из треће деценије XX века. Реч је о делима Оторина Респиџија и Курта Вајла. Наиме, Респиџи је био међу првим композиторима који је дошао на идеју да третира фонограф као оркестарски инструмент. Већ 1924. године он је у својој тонској поеми *Римске пиније* користио снимак звука славуја који је био пуштен док је свирао оркестар. Слично томе, Курт Вајл 1927. године у свом делу *Опера за три гроша* у нумери *Tango Angele* користи снимак танга који је пуштен док оркестар „ћути“.

У односу на Респиџија и Вајла, рад Хиндемита и Тоба представља корак даље у коришћењу медија за снимање звука. Они такође користе репродуктивну функцију фонографа, али истовремено они манипулишу фонографском плочом и на тај начин мењају карактеристике снимљеног звука. Овај поступак најављује Шеферов концепт *конкретне музике*, јер се и он базира на раду са снимљеним, конкретним звуком. Према Коксу и Ворнеру прво дело из области конкретне музике, изведено на *Концерту буке* у Паризу 1948. године било је остварено: „...манипулацијом грамофонских плоча у реалном времену, увођењем техника уграђеним у њихову физичку форму: варирање брзине, мењање правца обртања плоче, стварање „затворених

³⁸ Ernst Toch, нав. дело, https://archive.org/stream/Melos09.jg.1930/Melos091930_djvu.txt

³⁹ Douglas Kahn, нав. дело, 128.

⁴⁰ Miriam Young, нав. дело, 128.

патерна“ (енгл. „closedgrooves“)⁴¹ како би се остварио ефекат остинатног понављања итд.“⁴² Дакле, реч је о поступцима који су примењивали Хиндемит и Тох.

У делима која су извели Хиндемит и Тох први пут су јавно представљени нови звучни ефекти који до тада нису били могући, и на овај начин је отворен пут ка стварању новог музичког жанра, електронске музике. Снимљени звучни материјал, који бива инкорпориран у дела написана за традиционални састав (као што је то случај код Респиџија и Вајла), или пак измењен манипулисањем са фонографском плочом (као што то чине Хиндемит и Тох) јесте основни материјал на ком се базирају дела *конкретне музике*. Манипулисање фонографском плочом, Шефер ће убрзо заменити радом са магнетофонском траком. Уместо промене брзине обртања плоче, Шефер мења брзину покретања магнетофонске траке, при чему добија сличене резултате као и његови претходници. Осим тога, Шефер ће се користити емитовањем звука са магнетофонске траке уназад као и техником монтаже различитих „звучних објеката“.

Употребом фонографа као средства за продукцију музике проширене су могућности рада са људским гласом, са једне стране, и рада са звуком традиционалних инструмената са друге. Петер Сенди (Peter Szendy) сматра да је упораво способност фонографа да забележи и репродукује људски глас (говор или певање) „отворила пут за легитимисање механичких инструмената“.⁴³ Аутор додаје да је фонограф био први апарат који је успео да сними људски глас као и било који други звук или шум, чиме је: „...означен почетак ере репродуктивности *свих* могућих звучања, људских и нељудских.“⁴⁴ На овај начин је: „(...) проширен круг *легализације* звучања који данас обухвата најпознатије звукове који формирају [звучни] предео (енгл. landscape) који нас окружује.“⁴⁵ У том смислу, неопходно је истаћи колику улогу је појава фонографа имала за развој популарне музике. Снимање звучног материјала на плочу, а потом манипулисање плочом у реалном времену јесте један од најпознатијих принципа стварања популарне музике данас (којом се баве такозвани диск џокеји (Disc Jockey), односно ди-џејеви) и који се користи у многобројним музичким жанровима. Такође, проналазак фонографа и отварање могућности манипулације фонографске плоче, имало је велики значај и за појаву *sound art*-а, ако узмемо у обзир да је то дисциплина која за свој медиј узима звук и бави се истраживањем звучања на најразличитије начине. У том смислу, манипулисање са

⁴¹ Још један од термина који је данас чешће у употреби на енглеском језику јесте „locked grooves“. Реч је о „грувовима“, термину који је изведен од глагола „гравирати“ и односи се на угравирани, односно урезане патерне на фонографској/грамофонској плочи који настају приликом снимања звука на плочу. „Затворени“ или „закључани грувови“ јесу посебан облик ових патерна који се обично користе на крајевима снимљених одсека, како би раздвојили један одсек од другог – када наиђе на затворени грув, фонографска игла се подиже и тако настаје пауза између два снимљена сегмента. Међутим, уколико се игла не подигне већ „удари“ у затворени патерн, долази до понављања последњих неколико секунди снимљеног материјала, при чему настаје ефекат остината.

⁴² Christoph Cox, Daniel Warner, нав. дело, 143.

⁴³ Peter Szendy, *Listen: a history of our ears* (New York: Fordham University Press, 2008), 81.

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ Исто.

фонографском плочом отвара читав низ нових могућности истраживања и експериментисања са звуком. Нека од њих се базирају на објашњеним принципима промене брзине обртања или пак промене смера обртања плоче, односно директним „уписивањем“ патерна на плочу. Међутим, у другој половини века, уметници ће изузети плочу из својих експеримената, и истраживаће „звучање“ саме ротационе основе односно „turntable-a“, што ће резултирати необичним звучним ефектима, пре свега шумовима.

Теоријска разматрања Ласла Мохољи-Нађа као и експериментисања са фонографом која су спроведена током треће деценије века, претстављају почетак употребе медија за снимање звука у композиционе сврхе. Дистинкцију између продуктивне и репродуктивне функције фонографа, коју је поставио Мохољи Нађ, истакли су и Кокс и Ворнер: „Подела на професионалног продуктивног и друштвеног репродуктивног медија имала је значајне последице, пошто се на грамофонској плочи музика појавила у јаности, у својој најупечатљивијој форми; и пошто су се културни звучни фрагменти појавили у живој звучној уметности.“⁴⁶ Овде се поново отвара питање аутономије уметничког дела и спајања односно прожимања уметности и свакодневног живота.

Ако узмемо у обзир све наведене промене које су настале са проналаском фонографа, потом чињеницу да манипулација фонографском плочом којом су се композитори служили већ од треће деценије века јесте најавила концепт *конкретне музике*, а потом и електронске музике која ће се развијати у Келну, као и далекосежност ефеката које је изазвало откриће овог уређаја, са правом можемо да тумачимо трећу деценију века као почетак новог доба када је реч о развоју музике. Трансформација, односно „обртање“ функције фонографске плоче од њене примарно репродуктивне улоге ка функцији уређаја за продукцију музике, може се тумачити као полазна тачка за развој многобројних музичких жанрова, али и уметничких концепата који подразумевају интердисциплинарност. Појава фонографа, то јест „обртање“ фонографске плоче, на овај начин добија статус преломног догађаја у контексту развоја музичког стваралаштва.

⁴⁶ Christoph Cox, Daniel Warner, нав. дело, 144.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Adorno, Theodor W., Thomas Y. Levin, *The Form of The Phonograph Record*, JSTOR, Vol 55 (1990), 56–61.
- Cox, Christoph, Daniel Warner, *Audio Culture: Readings in Modern Music* (New York, London: Continuum books, 2002).
- Hindemith, Paul, *The Craft of Musical Composition*, прев. Arthur Mandel (New York: Associated Music Publishers, Inc, 1945).
- Holmes, Thom, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, fourth edition (New York, London: Routledge, 2012).
- Holmes, Thom, *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Techmology and Composiion*, second edition (New York, London: Routledge, 2002).
- Holmes, Thom, *Noise and Notation*, http://www.thomholmes.com/Noise_and_Notations/Noise_and_Notations_Blog/Entries/2008/9/20_Early_Turntablism.html, 2008.
- Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (London: The MIT Press, 1999).
- Katz, Mark, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (California: University of California Press, 2010).
- Leković, Biljana, *Kritička muzikološka istraživanja umetnosti zvuka: muzika i sound art*, doktorska disertacija, rukopis (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2015).
- Manning, Peter, *Electronic and Computer Music* (Oxford: Oxford University Press, 2013).
- Mikić, Vesna, *Muzika u tehno kulturi* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 2004).
- Patterson, Thomas, *Instruments for new music: sound, tehnology and modernism* (Oakland, California: University of California Press, 2016).
- Ross, Alex, “Beethoven Dada”, *The New Yorker*, 1 (April, 2013), <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/beethoven-dada> , приступљено 9.4.2016.
- Symes, Colin, *Setting the Record Straight: A Material History of Classical Recording* (Middeltown: Wesleyan University Press, 2004).
- Szendy, Peter, *Listen: a History of Aou ears* (New York: Fordham University Press, 2008).
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Pred muzičkim delom* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2007).
- Timothy, D. Taylor, Mark Katz, Tony Grajeda, *Music, Sound, and Technology in America: A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio* (Durham, London: Duke University Press, 2012).
- Toch, Ernst, “Über meine Kantate ’Das Wasser’ und meine Grammophonmusik”, *Melos* no. 9 (Mai-Juni 1930), 221–222, https://archive.org/stream/Melos09.jg.1930/Melos091930_djvu.txt, приступљено 28.3.2016.

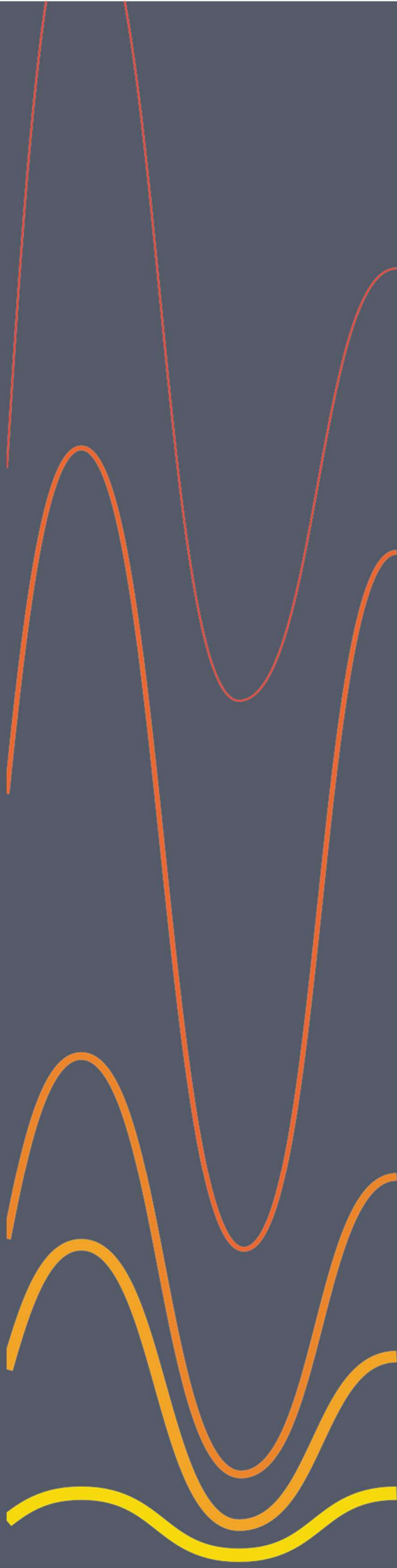
- Young, Miriam, *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2015)

Nataša Zečević

RECORD TURNS: FROM REPRODUCTION TO PRODUCTION AND VICE VERSA

ABSTRACT: In the context of the great discoveries of the twentieth century in the field of technology and science, when it comes to music, the appearance of electronic music stands out. Searching for opportunities to expand the sound range, in parallel leads to the construction of new electronic instruments, on the one hand, and the use of already available recording technology, on the other hand. After presenting a brief historical overview of the development of devices for recording and reproducing sound, where the focus will be on the phonograph, this paper will present the theoretical work of László Moholy-Nagy, and then the analysis of the compositions of Paul Hindemith and Ernst Toch, which represented the first achievements performed in front of an audience to which it is possible to apply some of the findings of the aforementioned author, especially those concerning the establishment of a distinction between the *reproductive* and *productive* functions of the phonograph, and perhaps potentially interpret them as peculiar forerunners of first of all concrete music, and then electronic music of the post-war years.

KEY WORDS: László Moholy-Nagy, Paul Hindemith, Ernst Toch, twentieth century, development of technology, electronic music, electronic instruments, sound recording, sound reproduction, concrete music.



ВОКАЛНО- ИНСТРУМЕНТАЛНО СТВАРАЛАШТВО КРОЗ ИСТОРИЈУ

УЛОГА ХОРА У АРИСТОФАНОВОЈ КОМЕДИЈИ *ЖАБЕ*²

АПСТРАКТ: Рад се бави разматрањем историјског и политичког контекста Старе античке комедије у античкој Грчкој. На свом врхунцу, а посебно у делима Аристофана, комедија је добила превасходно политичко значење. Хорови су имали велику улогу, како у грчкој трагедији тако и у комедији. У овом раду расправља се о улози хора у Аристофановим комедијама укључујући и његову оноματοпејску улогу, са централним освртом на комедију *Жабе*. Античке трагедије и комедије су инспирисале вековима различите уметнике, па тако, крајем XIX века, композитор Чарлс Хуберт Хејстингс Пери компонује низ дела за Аристофанове комедије, међу којима је и омузикаљење *Жаба*. Претпоставља се да је у трагедији постојало јединство текста и музике, као и да је њихов однос био исти и у комедији. На основу „рекреације“ музике овог композитора можемо добити увид у то колико је заиста била значајна улога античког хора, као и постојање тесног односа текста и музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Аристофан, *Жабе*, комедија, антички хор, Атина, Чарлс Хуберт Хејстингс Пери.

„Шта је право, то зна и комедија.“

Архањани, Аристофан

Дух Старе античке комедије

Комедија (грч. κωμῳδία — походна песма), као једна од драмских врста, развила се у Атини, где је као и трагедија, од самог почетка била везана за светковине посвећене богу Дионису.³ На основу поделе коју је извршио Милош Н. Ђурић познате су нам три развојне фазе античке комедије: Стара, Средња и Нова комедија.⁴ Стара античка комедија, која ће и бити у фокусу овог семинарског рада, везује се за период краја V века пре нове ере. Она је сматрана комедијом карикатуре, али је, свакако, била и више од тога. На свом врхунцу, у делима Кратина, Хермипа (Ἑρμιππος), Еуполида (Εὐπολῖς, око 446. пне. – око 411. пне.) и нарочито Аристофана (Ἀριστοφάνης, око 445. пне. – око 385. пне.), она је пре свега и готово у потпуности политичка. Грађу којој је могло дати све што је припадало политичкој и друштвеној сфери Атине а нападала је

¹ Контакт адреса: cirilovic.ana@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 2015/2016. године.

³ Стара комедија обухвата крај V века пре нове ере, Средња комедија обухвата период од почетка IV века пре нове ере па до Александра Македонског; што се тиче периодизације Нове комедије, Милош Н. Ђурић у својој студији Историја хеленске књижевности не даје податке у вези са периодом када се она јавља али претпостављамо да се постепено развијала из Средње комедије, те можемо рећи да је везана за период након Александра Македонског.

⁴ Милош Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, (Београд, Завод за уџбенике и наставна средства), 1992, 340.

све што је претило слободи, верским и традиционалним етичким и естетским обичајима. Стара комедија је била нека врста оштре критике јавних и приватних порока, у којој је комедиографима била дата потпуна слобода говора (грч. *παρρησία*). Премда нису били искључени ни лични напади без икаквих виших претензија осим тренутне забаве, ипак су најчешће ликови савременика извођени на позорници и исмевани у вези с неким политичким или друштвеним догађајем. Заплет је увек постављен у контексту неке савремене ситуације али је носио и снажно истакнуту дозу фантастике. Најразноврснији ликови, оживљене алегорије и митолошка бића појављивала су се на позорници заједно са ликовима савременика (и препознатљивих као таквих) из стварног живота. Уз толику количину потенцијалне грађе за тематику и облик комедија, сложени, вишедирекциони заплети су били непотребни и нису примењивани. Премда је ова врста старе комедије била могућа само у условима демократског уређења, ипак су њени песници углавном били непријатељски расположени према тој истој демократији и према њеним вођама.

Данашња знања о Старој комедији и даље се умногоме ослањају на сачуваних једанаест Аристофанових комада (од укупно 44, колико их је написао). Сви Аристофанови комади имају у основи исти 'образац': нека револуционарна идеја, која треба да промени постојеће стање које протагониста више не може подносити, спроводи се упркос свем прот ивљењу и доводи се до својих крајњих послед ица, које су за неке добре а за неке лоше. Како се сатира излаже у облику утопије, невероватност радње ствара изразито јак комички ефекат.⁵ Тако у *Ахарњанима* (грч. *Ἀχαρνῆς*, 425. пне.) човек коме је дозлогрдио рат склапа сепаратни мировни уговор са Спартом и придржава га се упркос свим оптужбама за издају те ужива у благодати мира, као што су гозбе, неометана трговина, славља и повратак свом имању. У *Витезовима* (грч. *Ἱππῆς*, 424. пне.) оштро се напада вођа радикалне демократије Клеон који је тада био на врхунцу моћи. *Облаци* (грч. *Νεφέλαι*, 423. пне.) критикују софистичко образовање, представљајући Сократа као карикатуру софистике и приказујући надметање Праведног и Кривичног говора, где први хвали старо и строго васпитање а други доказује да нема правде и да се закони могу кршити. *Осе* (грч. *Σφήκες*, 422. пне.) исмејавају страст Атињана за парничењем приказујући судски процес прот ив пса који је украо сир. Комедија *Мир* (грч. *Εἰρήνη*, 421. пне.) приказана је неколико дана пре Никијиног мира: један сељак одлази на небо да ослободи богињу мира коју заробљену држи бог рата, ослобађа је и доводи на земљу упркос прот ивљењу произвођача оружја. Једна од најдуховитијих комедија је комедија *Птице* (грч. *Ὀρνίθες*, 414. пне.) која пародира полит ичке, социјалне и верске планове о побољшању света: два Атињанина лете према птицама и између неба и земље оснивају птичји град, Кукунебоград (грч. *Νεφέλοκοκκυγία*), одакле ће птице владати људима и боговима. *Женска скупштина у Тесмофорију* (грч. *Θεσμοφορίᾳζουσαι*, 411. пне.) пародира

⁵ В. у: Milivoj Sironić i Damir Salopek: *Povijest svjetske književnosti, knj. 2 (Grčka /antička/, rimska, bizantska, srednjovekovna latinska, novovjekovna latinska, novogrčka i albanska književnost)*, (Zagreb: Mladost, 1977), 124–26.

модерне трагичке песнике, посебно Еурипида, којег жене осуђују на смрт због његове мизогиније. *Лизистрата* (грч. Λυσιστράτη = она која распушта војску, 411. пне.) приказана је после атинског пораза код Сиракузе и има антиратну тенденцију: жене зараћених страна ускраћују сполне односе својим мужевима и тиме их присиљавају на склапање мира. *Жабе* (грч. Βάτραχοι, 405. пне.) написане су након Еурипидове смрти: Дионис, забринут због судбине трагедије, одлази у Хад да доведе на свет Еурипида, а у другом делу комада надмећу се Есхил и Еурипид цитатима из својих трагедија, где победу односи Есхил. Комедија *Жене у народној скупштини* (грч. Ἐκκλησιάζουσαι, 392. пне.) исмева жене, које уместо народ них демагога преузимају државну управу и успостављају заједништво имовине, жена и мужева: то је једини експеримент — каже песник — који Атина још није пробала. У комедији *Плут* (грч. Πλοῦτος = Богатство, 388. пне.) жали се песник на неправедно расподељено богатство а нарочито је успела сцена надметања Богатства и Сиромаштва.

За ову врсту комедије карактеристична је, дакле, обрада тема од опште важности, нпр. рат и мир, модерно и традиционално образовање, правична и неправична расподела богатства, те њихово транспонирање у свет обичних људи и њихових породица.⁶ Махафије (John Pentland Muhhafy) примећује да песници старе комедије нису могли бити тако продуктивни као трагичари, јер су своје заплете морали измишљати; с друге стране, будући да су ти заплети зависили од ефемерних (‘дневнополитичких’) догађаја, комедиографи су морали писати брже од трагичара. Он чак примећује и неке сличности између раздобља старе комедије и Шекспировог доба, на пример, то да су писци често почињали као глумци — па тако из неких античких вести сазнајемо да су Кратес и Ферекрат такође били глумци, и то ривалски настројени један према другом; затим да су морали стварати врло брзо те су уместо нових комада приказивали и

⁶ Политичка Стара комедија била је заправо само једна врста комедије, која је дошла до изражаја управо захваљујући чињеници што њој припадају главни Аристофанови комади који су дошли до нас. Међутим, Аристофан и његови савременици нису обрађивали само политичку тематику, већ и разне друге теме којима се комедија бавила и пре и након њих. Тако се, осим за Кратеса и за Ферекрата, који се на њега угледао, може се рећи да по преовлађујућој тематици припада пре средњој или чак новој комедији: он, на пример, у Хирону (Χείρων) критикује иновације у музици, у Дивљацима (Ἀγριοί) описује живот ван цивилизације, а у Добрим људима (Ἀγαθοί) напада екстравагантан живот виших друштвених слојева. Митолошке теме обрађивао је Кратин у Немези (Νέμεσις) и Одисејима (Ὀδυσσεΐς), а књижевне у Људима са Серифоса (Σεριφιοί), као и у комаду Архилоси (Ἀρχύλοχοι), у којем се појављују ликови Хомера и Хесиода. Књижевност је и тема Трагичких певача (Τραγῳδοί) и Муза (Μοῦσαι) комедиографа Фриниха (Φρύνιχος), као и у Аристофановим Жабама и данас изгубљеном Амфијарају (Ἀμφιάραος). Решавање загонетки (γρίφοι), једну од одлика нове комедије, налазимо већ у Кратиновим Клеобулинама (Κλεοβουλῖναι). Мотив златног доба обрађују Телеклид у Амфиктионцима (Ἀμφικτιόνες) и Еуполид у Златном роду (Χρύσειον γένος). Хермип је написао Рођење Атене (Ἀθηνᾶς γοναί), а зна се да су ‘рођења’ (γοναί) била међу омиљеним мотивима средње комедије. Чак ни у Аристофановом Плуту не ради се више о политици или о књижевности, него о неједнакој и неправедној расподели богатства; сви ликови у том комаду су генерализације, а једну од главних улога игра роб, као што ће бити случај у каснијој комедији. Такође, спомиње се и Аристофанова комедија Кокал (Κόκαλος), која са својом темом љубавне интриге и сценом препознавања јасно антиципира неке од главних одлика нове атичке комедије. Детаљније о овоме в. у: P.E. Easterling and E.J. Kenney, *The Cambridge History of Classical Literature. Vol. I: Greek Literature*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 356.

измењене верзије старих — па тако чујемо о два издања Аристофанових *Облака*; даље, аутори су се често ослањали на дело других комедиографа, што је могло ићи све до оптужби за плагијат — Еуполид, на пример, оптужује Аристофана да је позајмио од њега за *Витезове*, док Аристофан у каснијем издању *Облака* оптужује Еуполида да је за Марику позајмио из његових *Витезова*, и коначно, да су своје драме приказивали под туђим именом — тако је, на пример, Аристофан често приказивао своје комаде под именима позоришних делатника Филонида и Калистрата.⁷

Стара комедија и слобода изражавања

Слобода изражавања коју су песници старе комедије имали у Атини расла је и опадала с политичком слободом у том полису. Према Цицероновим речима, постојао је и посебан закон који је атинским комедиографима гарантовао некажњивост: „Код Грка је“, каже Цицерон, „и законом било дозвољено да се у комедији о свакоме по имену каже оно што се жели рећи“.⁸ Међутим, колики је био утицај комедије на друштвену и политичку стварност савремене Атине и даље је предмет расправе. С једне стране, Платон изгледа није потцењивао утицај који комедија има на формирање представа и закључака код ‘обичног народа’, па у *Одбрани Сократовој* указује на Аристофанове *Облаке* као један од главних извора информација о Сократу за обичног човека: „То сте и сами гледали у комедији Аристофановој“ — каже ту Сократ — „некакав Сократ лебди онде и говори да ваздухом путује, и многе друге будалаштине блебеће; а од свега тога ја ништа, ни много ни мало, не разумем“. С друге стране, атинске судије су 424. пне. доделиле прву награду Аристофановим *Витезовима*, у којима је Клеон, тадашњи неприкосновени вођа демократије, представљен као опаки пафлагонски роб а онда је неколико недеља потом тог истог Клеона народ изабрао за стратега.⁹

Период просперитета такозване политичке комедије почео је учвршћивањем атинске моћи након персијских ратова и завршио се крајем пелопонеског рата, обухватајући отприлике период од 460. пне. до 393. пне. Међутим, песничка се слобода и у том периоду сусретала с отпорима. У време архонта Морихида (440–439. пне., Перикле је био један од десеторице стратега) донет је закон који је забранио комедиографима да исмевају живе савременике тако што би их приказивали на позорници под правим именом („закон прот ив спомињања људи по имену у комедији“). Тај је закон остао на снази две године, да би био укинут у доба архонта Еутимена (437–436. пне., Перикле је и даље на положају стратега). Друго ограничење, које је

⁷ Детаљније у: John Pentland Mahaffy, *A History of Classical Greek Literature. Vol. I: The Poets*, (New York: Harper & Brothers, Franklyn Square, 1880),

<https://archive.org/stream/historyofclassic01mahaffy/page/n7/mode/2up>

⁸ Ineke Sluiter and Ralph Mark Rosen (Eds), *Kakos: Badness and Anti-value in Classical Antiquity*, (Boston: Leiden, 2008), 121–22,

<https://books.google.co.uk/books?id=R2z8sjmVLZYC&pg=PA122&lpg=PA122&dq=%22nominatim+diceret%22&source=bl&ots=II5OHBa8nF&sig=12fefD6DrEcrfAonFnJlxBNdcg&hl=en&sa=X&ei=XRzLUppyLcuFyQOF54CQCQ#v=onepage&q=%22nominatim%20diceret%22&f=false>

⁹ P.E. Easterling and E.J. Kenney, нав. дело, 375.

вероватно уведено отприлике у исто време, тичало се забране члановима Ареопага — врховне судске инстанце у Атини — да се баве писањем комедија. Од 436. пне. политичка комедија наставила је да цвета, све док није дошла под удар неког Сиракосија, за кога се сумњало да је деловао на Алкибијадов наговор. На предлог тог Сиракосија донет је један закон, вероватно 416–415. пне., „да се нико не сме по имену спомињати у комедији“ (грч. μὴ κομῶδεῖσθαι ὀνομαστί τινα), но тај закон није дуго остао на снази. Што се тиче навода да је сличан закон донет и на предлог Антимаха, показано је доста уверљиво да је тај закон највероватније плод фикције и да никада није постојао.¹⁰ Управо зато се са сигурношћу може претпоставити и да је олигархијски преврат 411. пне. утицао на слободу изражавања у комедији.¹¹

Уколико је тада и дошло до опадања комедиографске делатности, Аристофанове *Жабе* (406. пне.) и Платонов *Клеофонт* (405. пне.) јасни су показатељи њеног оживљавања након обнове демократије. Једнако је сигурно и да је након пада Атине и током владавине тридесеторице тирана комедиографска слобода била поново ограничена, не само због губитка политичке слободе, него и због опште исцрпљеност и проузроковане ратом, која није дозвољавала да се хорови опремају и одржавају с оном старом раскоши. Отворено су се постављала питања и о оправданости великих трошкова хорегије у поређењу са све већим трошковима за војне потребе. Препреке су комедиографима умели да створе и они који су у њиховим комадима били нападнути. Коначно, на предлог дитирампског песника Кинесије, који је као лош уметник био под сталним ударом читавог низа комедиографа, донет је закон (можда око 390. пне.) који је толико ограничио јавне трошкове за приказивање комедија да се хор морао у потпуности укинути.¹² На то је комедиограф Стратис одговорио комедијом Кинесија, у којој је овога назвао ‘убицом хорова’ (грч. χοροκτόνος). Убрзо затим, на предлог Агирија донет је закон којим се смањила и накнада комичким песницима за приказивање представа. Тако је време Старе комедије почело са 80, а завршило се са 94. Олипијадом, односно, трајало је од 458. године пне. до 404. године пне.

О хорском певању птица, зујању оса и крекетању жаба – Аристофан vs. Пери

Већ је поменуто да је најславнији представник Старе античке комедије био Аристофан. По Хегеловом мишљењу, Аристофанова комедија је „доспела до апсолутне слободе духа“ а по

¹⁰ Stephen Halliwell, Ancient Interpretations of ὀνομαστί κομῶδεῖν in Aristophanes, *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 34, 1984, стр. 87.

¹¹ J. E. Atkinson, Curbing the Comedians: Cleon versus Aristophanes and Syracosius’ Decree, *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 42, No. 1, 1992, стр. 56-64.

¹² William Smith (Ed.), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, 1870.

речима Милоша Н. Ђурића, он је најгенијалнији од свих сатиричара.¹³ Рођен је у такозвано „златно доба“ Атиниске државе – 445. године пре нове ере, био је сведок дуготрајног пелопонеског рата за време чијег трајања су се дешавале многе класне и политичке борбе. Рат је уништавао не само крупне земљопоседнике него и ситне поседнике, сељаке, који су од рата највише страдали. Демократија, која је приграбила власт и спречила аристократију да поново влада, била је за енергично продужавање рата, јер он је атинској трговини обећавао монопол и богаћење. Против рата били су аристократски земљопоседници, којима је рат нанео велику штету и они су проналазили савезнике у малим поседницима и вешто се користили не само њиховом мирољубивошћу и тежњом да се доведе крај рату, него и позориштем као средством пропаганде за своје конзервативне идеје. Аристофан је био уз аристократске земљопоседнике. У његових једанаест сачуваних од укупно четрдесет и четири комедије, уочава се та виша етичко – политичка тенденција, на све оно што се сматрало лошим: бездушни демагози, које најсмешнијим обећањима обмањују народ, присвајају заслуге других, улива ју страх сиромашним грађанима и савезницима и примају од њих новац да би их поштедели и извлачили корист где год могу, затим на хвалисавост војсковођа и несавезност судија, на знање и незнање већника, на лакоумност, на помаму за парничењем, па на рђаве последице софистичког учења, којим је народ био јавно огорчен, на старинска и несавремена схватања о узајамном од носу обају полова, на биготерију, а и неке друге изопачености, на све то Аристофан је одговарао тако што је неуморно и смело излагао смеху и порузи.¹⁴

Структура старе атичке комедије позната је само из текстова Аристофанових сачуваних комедија, које су све настале у периоду од 425. до 405. пне. Композиција Старе атичке комедије била је одређена спојем хорских (претежно лирских) елемената, с једне, и чисто драмских елемената, с друге стране. Хор је, како се претпоставља, имао 24 члана и могао се поделити на два полухора.¹⁵ Кад су ови наступали самостално, један хоровађа је предводио први полухор, док је други полухор имао свога, другог хоровађу. Глумци су носили костиме, који су укључивали велики кожни фалус окачен за појас. Број глумаца био је у комедији ограничен на три, као и у развијеној трагедији, што значи да је један глумац често морао глумити више улога у истој представи.¹⁶

Основни елементи који су чинили стару комедију јесу: пролог, парода, агон, парабаса, епизодне сцене, егзода.¹⁷ Пролог је сцена у којој се публика обавештава о теми комада. Следи парода, тј. бучни улазак хора на позорницу, при чему песму хора повремено прекида говор глумаца. Парода прераста у агон, тј. у расправу двојице глумаца, који заступају опречне ставове

¹³ Милош Н. Ђурић, нав. дело, 334.

¹⁴ Исто, 345.

¹⁵ Исто, 257.

¹⁶ Исто, 251.

¹⁷ Sironić i Salopek, нав. дело, 121.

и мишљења, уз учешће хора. Агон има сложену структуру. Након уводне песме, хоровођа подстиче једног од глумаца да говори (то је обич но онај који ће у расправи бити побеђен). Први глумац износи своје аргументе, при чему га упадицама могу прекидати његов противник, други говорник, или неки од комичних типова. Врхунац излагања првог глумца чини задихани „пнигос“, завршни део беседе изнет убрзаним темпом, изговорен готово у једном даху. Затим други глумац понавља целу шему. На крају хор излаже свој закључак о дискусији у тзв. сфрагиди (грч. σφραγίς = печат). Агон је кулминација заплета у комаду и углавном је посвећен неком актуелном проблему. Од сачуваних комедија, агона нема у *Ахарњанима* и *Тесмофоријазусама*, а у *Витезовима* и *Облацима* јављају се по два агона. Након агона обично долази парабаса, најважнија хорска партија, где глумци напуштају позорницу, а хор ступа напред (грч. παραβαίνειν) и обраћа се директно публици, чиме разбија сценску илузију. Парабаса тематски често излази из оквира драмске радње и бави се самим песником или политичком ситуацијом у Атини. То је најчешће тема средишње беседе хоровође (тзв. праве парабасе). У пет старијих Аристофанових комедија хоровођа ту чак и говори у име самог песника. С формалне стране, парабаса има два главна дела. Први део чине кратки увод, тзв. коматион (грч. κομῆτιον) упућен публици те ‘права’ парабаса, тј. дужа беседа хоровође (епирема), која на крају прелази у пнигос. Други главни део четири песме полухорова (ода и антода, епирема и антепирема), при чему након сваке од ове четири песме следе говорни делови у којима се вође полухорова обраћају публици. Поред главне, могла се јавити и с поредна парабаса. Парабаса, као део комедије који је искључиво хорски и који не утиче на развој радње, опада како расте занимање за организовану драмску радњу и како слаби улога хора. Затим следи низ епизодних сцена, у којима хор не учествује а где се јунак комедије сусреће са различитим комичним ликовима, које једног по једног испраћа с позорнице или тера у бег. Представа се најчешће завршава наговештајем распусног веселја – светковине, свадбе, гозбе. У свечаној поворци, хор излази са сцене (то је егзода) а с њим обично и главни јунак комедије.¹⁸

Важност музичког елемента у старој атичкој комедији добро се види у Аристофановим *Птицама*, комедији која „представља спектакуларни врхунац музичке стране античке комедије“¹⁹ и у чијем се самом тексту могу препознати неке од визуелних и музичких могућности створених избором хора састављеног од птица. Првих двестотине стихова посвећено је углавном постепеној припеми за разрађени след хорских песама. На почетку комада двојица Атињана крећу на пут међу облаке у потрази за миром и за срећу сваки са собом носи по једну птицу (грч. ὄρνις = „знамење“, али и „птица“). У облацима срећу митског Тереја, који се претворио у пупавца, и након разговора с њим одлучују да оснују птичји град ни на небу ни на земљи који ће се звати Кукунебоград (грч. Νεφέλοκοκκυρία, од νεφέλη = облак и κόκκυξ = птица

¹⁸ Детаљније у: Исто, 340–44.

¹⁹ Easterling and Kenne, нав. дело, 380–81.

кукавица). Позивају се птице да се придруже овом подухвату. Прво пупавац Тереј у лирским стиховима позива своју супругу Прокну, славуја по облику, која одговара славујевом песмом а затим се позивају птице с поља, из врта, с планине, из мочваре, с мора. Речи варирају између људског језика и оноματοпејских позива различитим врстама птица, а метричка структура јасно указује на песму виртуоза и на плес с плесним корацима и кореографијом који се мењају у зависности од тога која група птица се позива. Коначно, кад се птице појаве на позорници, свака је обучена у другачији раскошни костим у складу с врстом којом припада.²⁰

Аристофанову комедију *Жабе*, изведену први пут 405. године пре нове ере, се данас сматра за једно од његових *Жабе* најуспешнијих дела, а истовремено и за прву детаљну и образложену књижевну критику у савременом значењу.²¹ Препознавши управо ове квалитете Аристофанове комедије, али и његовог целокупног опуса, енглески композитор Чарлс Хуберт Хејстингс Пери (Charles Hubert Hastings Parry, 1848—1918) упушта се у стваралачку авантуру и komponује низ дела за оксфордску продукцију Аристофанових дела, међу којима се нашла и сценска музика, компонована за мушки хор и оркестар *Жабе*, настала 1892. године.

Предмет комедије јесте Атина, при крају Пелопонеског рата, између победе код Аргинуских острва 405. године пре нове ере и коначног слома годину дана касније код Егоспотама. Према тумачењу Радмиле Шалабалић идеја садржана у комедији односи се на напоре песника да укаже Атињанима на могући излаз, спас од потпуне пропасти у рату са Спартом. Аристофан излаже идеју да за Атињане спас није више ни у миру, ни у рату већ у повратку идеалима прошлости, идеалима из времена победа на Маратону и Саламини које симболишу на литерарном плану Есхилови трагички јунаци. Спас је у пропуштеном: да су се држали начела мере и правичности не би ни дошло до атинског империјализма и бескрајног ратовања. Сам наслов дела парод ира софистичко надговарање, односно аристократско-олигархијско интелектуално ‘блебетање’ и демократско-демагошко гласно ‘крекетање’.

Аристофанову композицију чине пролог, пародос, парабаса, књижевни агон између Есхила и Еурипида и весели комос на крају. У прологу је представљен главни јунак комедије Дионис са својим робом Ксантијем. Дионис се упутио у доњи свет да свету врати једног истински великог песника Еурипида. Мотив силаска у доњи свет среће се у митологији (Орфеј), епици (Одисеј – епозода са Лестригонцима, Кирком, Тиресијом), у Енеиди, у Епу о Гилгамешу, у фолклору многих народа. Аристофан даје слику доњег света који чине: Ахерузијско језеро, место са застрашујућим бештијама и орфичка област која има део за испаштање грешника и гај блажених. У пародосу наступа хор мисти, они који воде блажени живот у Хаду јер су за живота били посвећени у елеусинске мистерије. Пародос садржи инвективе упућене савременим

²⁰ Исто.

²¹ Paul Cartledge, нав. дело, 1.

личностима, песницима, политичарима: комедиографу Кратину, порезнику Торикиону, песнику Конесију, екстремном демократи и демагогу Архедему итд. У току пародоса драмска радња се даље заплиће. Дионис и његов роб Ксантије налазе се пред улазом у Хад. Пред вратима Хада долази до замене идентитета. Дионис подстиче Ксантија да се представи као бог а затим се предомишља. Еак, чувар, батинама проверава ко је бог од двојице посетилаца. Пошто не може да утврди ко је од њих двојице Дионис, сви заједно одлазе Плутону да разреши забуну. Хор затим извод и парабасу, интермецо који нема везе са радњом комедије већ коментарише актуалне политичке догађаје. Хор тражи опроштај за припаднике олигархијске странке, наглашава кривицу вође олигарха Фриниха, а остале сматра заведеним; тражи да се њима омогући јавно суђење на које имају право и остали Атињани, да им се врате политичка права, исмева Клеофонта, демагога екстремних демократа, противника мира. Закључује како се у Атини цене неваљалци и поганци а одбачени су часни и племенити грађани.

Затим следи бурлескни увод у песнички агон, тзв. други пролог. Разговарају Ксантије и Плутонин роб који најављује Плутонову намеру да организује такмичење између Есхила и Еурипида који полажу право на прво место у трагедији и почасту у подземном свету. Судија ће бити Дионис. Затим следи песнички агон у коме је контрастно приказивање једног и другог песника спроведено до краја.

Еурипид замера Есхилу: статичност, споро развијање драмске радње, остављање глумца без текста на сцени, предуге хорске парт ије, високопаран стил, чудне кованице, таутологију и плеоназам у пролозима. Еурипид истиче у свом стваралаштву: увођење говорног језика, потпуно представљање својих јунака у прологу, приказивање свакодневног живота, навика, увођење ликова из свакодневног живота који говоре језиком обичних људи и, те истиче да влада здравим разумом.

Есхил замера Еурипиду што је занемарио основну функцију драмског песништва да васпитава, да људе учи моралу, развија свест и разум. Есхилу је идеал јунаштво. Он замера Еурипиду: употребу увек истог метричког шаблона у прологу, честу употребу деминутива, диспаратност идеје и слике, музичке иновације (тона на истом слогу), обрађивање тривијалних тема помпезним и патетичним стилем, смислом немотивисано повезивање појмова, патетично подвојстручавање речи, избор тема и мотива (инцест и скрнављења) које лоше утичу на грађане.

Песнички агон је нерешен. На крају Дионис тражи савет за Атину. Еурипид тражи да се олигарси врате на власт, а против Алкибиада. Есхил предлаже да се нападне Спарта са мора и да се флота обнови, те да се на то утроше средства. Дело се завршава победом Есхила и веселим комосом.

У прологу²² *Жаба*, као посебно интересантан моменат издваја се прва хорска песма, такозвани хор жаба. Он наступа у тренутку када Дионис заједно са својим слугом Ксантијом прелази Ахерузијско језеро, веслајући сам без помоћи свог сапутника.²³ Жабе својом песмом најпре само прате Дионисово веслање; међутим, након извесног времена хор почиње све брже да пева диктирајући на тај нач ин брзину веслања самог бога Диониса. Након неког времена он се уморио, веслање му је све теже падало, те је он замолио жабе да престану са певањем; међутим, што их је он више молио, оне као да су њему у инат све јаче и живље кркетале. Да би се изборио са њима, Дионис је покушао да их надјача гласним изговарањем увредљивих речи, али жабе нису престале све док их он није ућуткао доказавши им да се и он разуме у кркетање, баш као и оне. Овај сасвим специфичан дијалог Диониса и жаба упућује на један вид надметања њиховим међусобним дијалогом говора и песме, између хора с једне стране и актера радње као солисте с друге стране. У овом дијалогу такође примећујемо једну врло важну улогу а то је да Аристофан хору даје слободу и самим тим додељује му једну од главних улога у тој сцени, а то је улога глумца.

Жабе: Крекеке, квак, квак!
Крекеке, квак, квак!
Ми, ђецо воде, баре,
Уз фрулу, пјесму гласну
Дед запјевајмо пјесму своју свучну:
Квак квак!
Њу око Нишанина
Зеусова сина Бакха
На Барам' пјеват знамо
Кад зна славе Лонаца
Пук вина накити се
И мјесту светом, дому моме, грне свијет.
Крекеке, квак, квак!
Дионис: А бољет мене почиње
Већ шупак, ви квак, квак!
Ал' можда зато, брига вас!
Жабе: Крекеке, квак, квак!
Дионис: Ал' бијес нек носи вас с тим квак!
Та нисте друго него квак!
Жабе: Да!, сваком лонцу заклопче
Ал' Музе, лири вјеиште, замиловале ме
И Пан козоноги, у трску штоно свира
И китарашу Аполону сласт сам, радост
Рад трске што за лиру гајим ја
У води свуд по барама.
Крекеке, квак, квак!
Дионис: Ја веће имам жуљеве,
А шупак давно зноји се,

²² За разлику од трагедије, пролог у комедији обично је дужи, може бити разноврснији, и обухватити више различитих призора, од којих неки дају диспозицију радње, док други чине њен саставни, а то можемо добро видети у прологу комедије *Жабе*.

²³ Aristofan, *Komedije* (prev. Koloman Rac), (Zagreb: Matica Hrvatska, 1947) 469–480.

Мах, сагнем ли се, дрекнут ће
Жабе: Крекеке, квак, квак!
Дионис: Ал', роде пјева никад сит,
Дед стан'те!
Жабе: Пјеват ћемо
Још више, јаче, јесмо л' икад
За дана сунчаних, красних
Кроз шаи, рагоз скакутале
И пјеву се радовале
Нашој пјесми ронилачкој
Ил', Зеусове се кише клонећ,
Хитро водиле смо коло,
На дну воде запјевале,
Клопци све су пуцкетали.
Крекеке, квак, квак!
Дионис: (хоће да их надвиче) Крекеке, квак, квак!
Од вас то научих ево!
Жабе: Великог баи за нас јада!
Дионис: Већег за ме, ако пукнем,
Веслом овим веслајућ.
Жабе: Крекеке, квак, квак!
Дионис: Крекећ'те, баи вам марим ја!
Жабе: Али баи крекетат ћемо,
Колико нас грло носи,
Цио, цио божији дан!
Крекеке, квак, квак!
Дионис: (још јаче) Крекеке, квак, квак!
Ал' зацијело не'ш нас ти!
Дионис: Ни ви никад! Ја ћу кричат,
Макар моро цио дан,
Док не савладам, надлачам вама онај квак.
Крекеке, квак, квак!
(све је тихо)
Једанпут ипак вас одучих квакат ја!²⁴

Хуберт Пери је ову хорску партију, жабљу песму, приказао кроз веома покретљив ритам дат у виду краћх нотних вредности – најпре осмина а затим и шеснаестина – у пункт ираном ритму. Веома сличан избор изражјних средстава карактерише готово све хорске партије жаба чиме композитор потцртава и у музичком смислу појачава хумористички карактер комедије.

Праву слику о музици каква је била унутар хорских партија Аристофанове комедије немамо, али на основу других показатеља, који су нам одмах уочљиви приликом читања комада, можемо наслутити о каквој је музици реч, тј. на који начин су хорови певали.

Константна смена хора и хоровође, или хора и актера радње нам указују да је у питању респонзоријално певање, у којем хор потврђује и употпуњује сваку реч коју хоровођа искаже. Та смена групе и солисте нам је најбоље уочљива у пародосу *Жаба* која је испуњена хорским парт

²⁴ Превод са грчког преузет из Aristofan, нав. дело, 479–80.

ијама изузетне песничке лепоте.²⁵ У комедији пародос је сцена у којој хор долази на позорницу и представља се публици. Такође хор обично свом снагом опонира главном јунаку или јунаковим противницима, те можемо из тога приметити да је унутар пародје константна смена лирских и драмских ефеката, јер за разлику од пародје у трагедији која је као нека пауза у драмском току, у комедији радња у њој 'иде напред' редовним покретом, управо том сменом песме и говора, групе и солисте, што нам додатно показује да је хор заправо један од главних покретача драмске радње. У хорским деоницама пародје, за разлику од „жабље песме“ где хор има улогу глумца, овде више преовлађује улога коментатора, као једног главног посматрача радње, који доноси закључке и самим тим поспешује, као што је већ напоменуто, драмску радњу. Парода у *Жабама* почиње хором мисти, посвећени Елеусинским мистеријама²⁶, који играју и певају песму посвећену богу Јакху²⁷, заштитнику учесника у обреду поменутих свечаности. На самом почетку сцене чује се „дах свиралица“, како нам Ксантион открива, а потом се чује и хор који зове бога Јакха. Тек кад почне прва строфа, он ће изаћи на сцену и представити се. Аристофан елеусинској мистерији, религиозној манифестацији, час даје достојанствен и узвишен тон какав би требало да има, а час је спушта на најнижи ниво. Мрачну страну поменутих свечаности Аристофан приказује у сцени цепања одеће и дерања обуће верника некада блиских мистерију, која је праћена игром актера. Целокупан приказ је дат у контексту када је Атина финансијски исцрпљена ратовањима, чиме Аристофан на један саркстичан начин исмева стање у држави и друштву. У овом делу атински драматург хор дели у две групе певача, на женски и мушки хор.

Најважнија хорска партија у комедији, поменуто је, зове се парабаса. Парабаса се састоји од два главна дела, један без строфичне композиције, и други са строфичном композицијом²⁸. У Аристофановим *Жабама*, појављује се само први главни део, који се дели на још три сегмента: 1) комадић, који чини кратак увод, састављен у лирским метрима, а хоровођа га пева; 2) праву парабасу, састављену у анапестичким тетраметрима, па се често зове и „анапест“; 3) дуги део, који представља завршетак парабасе и не мора уопште да буде дуг, међутим, захтева велики напор од хоровође, јер се краћи анапести унутар њега рецитују без прекида.²⁹ Ову парабасу у

²⁵ Милош Н. Ђурић, нав. дело, 483–88.

²⁶ Елеусинске мистерије су најсветлије и најпоштованије свечаности старе Грчке, које су се одржавале почетком јесени у част богиње Деметре и Персефоне.

²⁷ Aristofan, нав. дело, 483.

²⁸ Други главни део, са строфичном композицијом дели се на четири сегмента: први полухор који изводи оду, и која је код Аристофана сасвим лирска, и обично песма посвећена неком богу; затим хоровођа првог полухора рецитује публици упућену епирему, у трохејским тетраметрима, а садржај је састављен од поруга и шала; након тога, следи трећи део, антода, који је такође песма посвећена неком божанству и изводи је други полухор; и последњи четврти део који се зове антепирема, која као и епирема има садржај шала и порука и изводи га хоровођа другог полухора. Потпуну парабасу са свим деловима имају само старији Аристофанови комади: *Витезови*, *Зоље* и *Птице*.

²⁹ Милош Н. Ђурић, нав. дело, 343.

Жабама можемо поредит и са интермецом, будући да се налази између првог и другог чина у комедији, и није повезана са радњом комедије, већ коментарише актуелне политичке догађаје.

*Збор: Музо зађи, дођи
У коло свето да моје се ужијеш пјесме,
Народ да видиш силни гдје мудрост безбројна сједи
На сједиштим овдје,
Часте жељнија но Клеофонт. На лајавим устим'
Страшном њему цврком
Ласта трачка цврчи
Што на гранчици барбарској чучи, сједи
Он славујеву пјесмицу плачну пјева,
Ко да смрт га чека, Ма по гласа стеко.*

*Зборовођа: (гледаоцима)
Кола светог дужност, посо свјетоват и путит је
Граду што је добро. Прије свега нама чини се
Грађане да ваља изједначит и одузет страх.
Смами л' на гријехе кога Фринихова срца лукавство,
Свим посрнулима, кажем згоду ваља пружит тад
Да се перу, бране, оног старог гријеха ријеше свог.
Нитко, кажем не смије у град бити беишчастан
И срамота је, једанпут кад се бијеш на мору,
А Платејац и од роба мах господар постанеш.
Али ни то не бих, ја бар, звати мого нелијепим,
Него хвалим, само то вам дјело бјеше паметно.
Но и са правом ћете људима, што су с вама на мору,
Као оци њихни, многу битку били, а род су,
Несрећу опростит ту им једну гдје вас моле сад!
Али, премудре ој главе, прођимо се гњева свог,
Драге воље људе све, тко год се био на мору,
Родом себи створимо и грађанима часнима!
Али понесемо ли се и узохоломо сад
Према граду гдје нас загрљајем грле валови,
Послије ће се чинит: нису били људи паметни.*

*Збор: Умијем ли живот,
Значај у човјека спознат што плакат ће једном,
Дуго ни мајмун се, досадан сада, одржати не ће
Клиген онај мали,
Човјек најгори од свију бањара на свијету
Што сапуном машу
С мјесом од пепела
И салитре криве
И од кимолске земље. А он то види,
За мир није, без ћуле не иде никад,
Страх га, пијана би га
Свући мого нетко.*

*Зборовођа: (гледаоцима)
Често пута, учини се нама, већ се граду том
С грађанима злима и ваљаним исто десило,
Ко са старим и са новим новцем нашим од злата.
Оним ми се, макар да и није новац лош и крив
Већ од свега новца, тако бар се чини, најбољи
И он само добро кован, звуком звучним звучи баи*

*И свуд свијетом вриједи код Хелена и код барбара,
Њим се не служим, него овим лошим, бакреним.
Јучер, прекључер га саковали ковном најгорим.
Тако грађане, за које знамо да господа су
Племенита, тријезна, па поштена, добра честита
Рвалиште их зборови и глазба одгоји,
Такве гонимо, а бакрењацим, робљем, странцима,
Рђама и леглом рђа ми се за све служимо,
Макар баи доскитали се истом. Прије не би вам
Ни за жртву окајницу лако узео их град!
Али сад бар, ој ви луде, дед промијен'те своју ћуд,
Узмите опет добре! Сине л' сунце среће вам,
Бит ће хвале. Ако посрнете, мудар мислит ће
Да ви, ако и страдате, барем часно страдате.*³⁰

Хор говори о томе да у држави треба завести једнакост грађана, да обешчашћенима треба вратити част и углед.

Посматрајући постепено улоге хора у различитим хорским деоницама, можемо приметити по самом току драмске радње да Аристофан у парабаси, као најважнијој хорској партији, хору даје више улога. Хор има улогу главног глумца а такође има и улогу коментатора, који излазећи из оквира драмске радње у комедији, коментарише и указује на тадашње главне политичке проблеме у држави. И овим поступком можемо рећи да је Аристофан хорском песмом и хорским гласовима хтео да драмску радњу подигне на виши ниво и на најбољи начин припрем и драмски ток за кулминациону тачку у комедији, а то је агон између Еурипида и Есхила.

Као што се у трагедији претпоставља да је постојало јединство текста и музике, могли бисмо рећи да је исти случај и са текстом и музиком у комедији. То нам чак приближава и Хуберт Пери, у музичком току најважније хорске партије парабасе; осим што уситњава нотне вредности на шеснаестине, користи и у оба гласа исти ритам, а и третман текста је силабичан, и тиме он наглашава сваку реч. Такође, у последњој хорској парт ији, он *дужим нотним вредностима*, а чак и луковима, којима повезује те дуже нотне вредности, успорава ритмички ход, истичући речи „мисли“, „благослов“, „патња“ и „рат“, кључне за разумевање радње комедије.

Након парабасе, у комедији долази до кулминационе тачке, као што је већ напоменуто, а то је агон, који представља надметање између Еурипида и Есхила за првенство бољег песника, а судија им је Дионис. Аристофан овим агоном достиже врхунац своје васпитне мисије, тј. говори да трагедија има позитиван утицај на политички дух и одговорност трагичара према народној целини;³¹ а такође истиче колики је значај придаван поезији у античкој Грчкој. О томе сазнајемо из следеће тврдње: „Зато песништво и важи као више филозофска и озбиљнија ствар него

³⁰ Превод са грчког преузет из Aristofan, нав. дело, 497–99.

³¹ Милош Н. Ђурић, нав. дело 356.

историја, јер песништво приказује више оно што је опште, а историја оно што је појединачно“.³² Комедија се завршава песмом хора која слави Есхилову победу и прати зубљама (бакљама) његов и Дионисов пут у свет живих.

*Збор: (прати Дионисам и Есхила зубљама)
Прво и прво пјеснику нашем на поласку горе
Сретан подајте пут ви, богови доље под земљом,
А граду нашем добру памет за велика добра!
Великих ћемо се јада и онога звекета бојног
Докраја ријешити тако. Клеофонт нека се бори,
Па и други, кога је воља, на очинској грудии!
(Сви отиду) “³³*

Можемо приметити на основу анализа хорских деоница да хор у Аристофановој комедији *Жабе* има вишеструку улогу, али првенствена улога хора је једнака самој улози Аристофана као једног изврсног критичара стварности која га је окруживала; јер, можемо рећи да је хор огледало његових мисли, и да он можда може понајвише да продре у свест друштва. Мимо тог излагања смеху, критци, подругљивању, Аристофан је кроз своје комедије такође хтео и да прикаже политичко поштење, традиционалне вредности, здраво предање, стваралачку снагу и родољубивост старих песника. Он је сматрао да је некада морал био виши, образованост солидарнија, полит ика чистија, праведнија, и поврх свега људи паметнији и бољи. Хор је тај који отвара очи друштву, како је Аристофан веровао, и има за циљ да искаже старе вредности које не треба рушити све докле год се не појави нешто што је заиста боље.

Прилог

Чарлс Хуберт Хејстингс Пери, *Жабе (The Frogs of Aristophanes)*, Први чин, трећа нумера, *Хор жаба (Chorus of Frogs)*, тактови 1 – 158 (тактови су бројани од првог такта хорске нумере)³⁴

Чарлс Хуберт Хејстингс Пери, *Жабе (The Frogs of Aristophanes)*, Чин други, *Хор муза (Muse of the dance divine)*, главна хорска партија, тактови 1 – 139 (тактови су броја ни од првог такта хорске нумере)³⁵

Чарлс Хуберт Хејстингс Пери, *Жабе (The Frogs of Aristophanes)*, Чин трећи, Финални хор, (*Gods of the shadows below*), тактови 17–33 (тактови су бројани од првог такта хорске нумере)³⁶

³² Исто, 356.

³³ Превод узет из Aristofan, нав. дело, 530.

³⁴ Партитура је доступна путем следећег линка:

https://ksl5.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP183529-PMLP319914-Parry_-_The_Frogs_Segment_1.pdf

³⁵ Партитура је доступна путем следећег линка:

https://ksl5.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP183530-PMLP319914-Parry_-_The_Frogs_Segment_2.pdf

³⁶ Партитура је доступна путем следећег линка:

https://ksl5.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP183530-PMLP319914-Parry_-_The_Frogs_Segment_2.pdf

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti* (prev. predgovor i objašnjenje Miloš N. Đurić), Beograd, Dereta, 2015.
- Aristofan, *Žabe* (prev. uvod i predgovor Radmila Šalabalić), <https://www.scribd.com/doc/47333340/Aristofan-%C5%BDabe> приступљено 20.03.2016.
- Aristofan, *Komedije* (prev. Koloman Rac), Zagreb, Matica Hrvatska, 1947.
- Atkinson J. E., Curbing the Comedians: Cleon versus Aristophanes and Syracosius' Decree, *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 42, No. 1, 1992.
- Biles, Zachary P., *Aristophanes and The Poetic of Competition*, New York, Cambridge University Press, 2011.
- Carteledge Paul, *Aristophanes and his Teatre of the Absurd*, Bristol, Classical Press, 1990.
- Easterling P.E. and E.J. Kenney, *The Cambridge History of Classical Literature. Vol. I: Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Halliwell Stephen, Ancient Interpretations of ὀνομαστί κωμῳδεῖν in Aristophanes, *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 34, 1984.
- John Pentland Mahaffy, *A History of Clasical Greek Literature. Vol. I: The Poets*, New York, Harper & Brothers, Franklyn Square, 1880.
- Phyllis Austern, Linda and Naroditskaya, Inna (Eds.), *Music of the Sirens*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006.
- Poe Joe Park, Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge, 143. Bd., H. 3/4, *Multiplicity, Discontinuiti and Visual Meaning in Aristophanic Comedy*, 2000, 256 – 295, <http://www.jstor.org/stable/41234464> приступљено 23.02.2016.
- Sironić Milivoj i Damir Salopek, *Povijest svjetske književnosti, knj. 2 (Grčka /antička/, rimska, bizantska, srednjovekovna latinska, novovjekovna latinska, novogrčka i albanska književnost)*, Zagreb, Mladost, 1977.
- Sluiter Ineke and Ralph Mark Rosen (Eds), *Kakos: Badness and Anti-value in Classical Antiquity*, Boston, Leiden, 2008, 121–122, beleška 9, <https://books.google.co.uk/books?id=R2z8sjmVLZYC&pg=PA122&lpg=PA122&dq=%22nominatim+diceret%22&source=bl&ots=II5OHBa8nF&sig=12fefD6DrEcrfAonFnJlxBNdcg&hl=en&sa=X&ei=XRzLUppyLcuFyQOF54CQCQ#v=onepage&q=%22%20nominatim%20diceret%22&f=false> приступљено 14.03.2016.
- 14. William Smith (Ed.), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, 1870, s.v. Cinesias,

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3%20Aalphabetic+letter%3DC%3Aentry+group%3D22%3Aentry%3Dcinesias-bio-1>

приступљено 10.04.2016.

- Бурић, Милош Н., *Историја хеленске књижевности*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства Србије, 1792.

THE ROLE OF THE CHORUS IN ARISTOPHANES' COMEDY *FROGS*

ABSTRACT: The paper examines the historical and political context of Old Comedy in Ancient Greece. At its peak, especially in the works of Aristophanes, comedy acquired a primarily political meaning. Choirs played a major role in both Greek tragedy and comedy. This paper discusses the role of the chorus in Aristophanes' comedies, including its onomatopoeic role, with a central focus on the comedy *Frogs*. Ancient tragedies and comedies have inspired different artists for centuries, and so, at the end of the XIX century, composer Charles Perry composed a number of works for Aristophanes' comedies, among which was the setting of *Frogs*. Based on the "recreation" of this composer's music, we can get an insight into how important the role of the ancient choir really was, as well as the existence of a close relationship between text and music.

KEY WORDS: Aristophanes, Frogs, comedy, ancient chorus, Athens, Charles Hubert Hastings Perry

L'INCORONAZIONE DI POPPEA (1642) МОНТЕВЕРДИЈА: МОДЕРНИЗАЦИЈА МОДЕРНОГ ЖАНРА²

АПСТРАКТ: Последње оперско остварење Клаудија Монтевердија *L'Incoronazione di Poppea* (1642) означила је бројне новине у третману жанра. Циљ овог рада је да иновације сагледа у контексту трансформације жанра (експресивне форме, концепција чинова и опере, пролог), историјском контексту (отварање јавних позоришта), изменама на нивоу либрета (прелазак са митске на историјску тематику) и др. Посебна пажња се посвећује музичкој карактеризацији три главна јунака, Нерона (на примеру сцена I, 3 и I, 9), Сенеке (сцене I, 9 и II, 1) и Октавије (сцене I, 5 и II, 9). Напошетку се иновације разматрају у погледу драмске функционализованости, те преиспитује однос према иницијалној музичко-драмској традицији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *L'Incoronazione di Poppea* (1642); Клаудио Монтеверди (1567–1643); венецијанска опера; *dramma per musica*; италијански рани барок.

Увод

Тежња чланова фирентинске камерате да обнове грчку трагедију, тако рећи да оживе прошлост, за последицу је имала појаву новог жанра, или стварање „нове будућности”. Ту „нову будућност” су видели у спектаклу, у опери. Једна од личности које су у великој мери утицале на развој жанра опере несумњиво је био композитор Клаудио Монтеверди (Claudio Monteverdi, 1567–1643). Његова последња опера *Крунисање Понеје* (*L'Incoronazione di Poppea*, 1642) која ће бити разматрана у овом раду, поред чињенице да је, у време свог настанка, донела извешан број новина, и данас инспирише ауторе на нова разматрања и постављање нових питања.

Иако многе од појединачних новина нису инвенција самог Монтевердија, значајно је уочити важност способности комбиновања различитих средстава која су му била на располагању. Управо то комбиновање старих и нових техника у корист приче коју је требало испричати је оно у чему се Монтеверди исказао као иноватор. Он није желео по сваку цену да пише у новом стилу и да одбаци све што је било пре њега, али је желео да не спутава своју креативност ограничавајући свој избор.

У својој студији под називом „Од Монтевердија до Монтевердија” Ричард Тарускин (Richard Taruskin) указује на разлике између првог Монтевердијевог дела писаног у новом жанру (*La favola d'Orfeo*, 1607) и последњег његовог композиторског остварења – *Крунисања Понеје*:

„Његова прва 'музичка прича' (*favola in musica*), како је почетна опера називана, датира из 1607, а његова последња, непосредно пред смрт, 36 година касније.

Прва је изведена пред позваним скупом племића у Мантови и имала је митолошку

¹ Контакт адреса: godocedoci@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 1 под менторством ванр. проф. др Ане Стефановић школске 2015/16. године.

тему. Последња је изведена пред публиком која је плаћала улаз у Венецији и имала је тему из историје. Стилски, као и социјално и тематски, ова два дела су била световима удаљена једно од другог. У сваком смислу, било историјском, теоретском или практичном, припадала су различитим жанровима. Управо је друго дело то које је понело ознаку *опера*, и које и даље изгледа као опера.”³

Међутим, поред свих различитости које су евидентне, не сме се изгубити из вида оно што је заједничко овим делима, што је између осталог једна од кључних карактеристика Монтевердијевог стваралаштва, а то је жеља да се исприча прича. Монтевердија је изразито занимало да компоује сценску музику, и уколико због ситуације у Венецији није увек био у могућности да пише такву врсту музике, он је успевао да и поред препрека пронађе начин да оствари свој креативни циљ. Опет долазимо до тога да је кључно умети искористити расположива средства, али опет на начин на који то уметнику одговара. Тако је он повезао театар са црквеном музиком, са камерном музиком - мадригалима. „Монтевердијева венецијанска музика, иако углавном писана за цркву или камерне просторије, била је у све већој мери формулисана у позоришном смислу: црква као позориште како је одређено идеалом контрареформације, и камерни театар у форми ’малих дела у репрезентативном жанру’ (*opuscoli in genere rappresentativo*).”⁴ Из тога се види да размере нису кључне, није неопходно имати огроман ансамбл да би се постигла сценичност.

Међутим услове и околности, који се несумњиво разликују од *Орфеја* до *Понеје*, неопходно је сагледати будући да су свакако утицали на Монтевердијево стваралаштво.

Околности

Рана драмска музика водила је порекло делом из фирентинских дворских спектакла XVI века познатих као *интермедији* (*intermedii*). Тарускин истиче да су све раније *приче у музици* (*favole in musica*) биле обликоване тако да украсе дворске свечаности, ласкајући скупинама племића који су били привилеговани да их чују. У том духу је настао и Монтевердијев *Орфеј* – први пут изведен током сезоне карневала 1607. године на слављу Франческа Гонцаге (Francesco IV Gonzaga), војводе у Мантови, где је композитор био ангажован. Либрето је написао војводин секретар, Алесандро Стриђо (Alessandro Striggio) син чувеног мантовског мадригалисте истог имена, и цео догађај је имао хвалоспеван тон.

Према Тарускиновим речима, тако оживљена музичка драма – инвенција хуманистичког круга фирентинских племића – требало је да пренесе обновљену величанственост и славу антике на племиће који су били њени покровитељи. Као и већи део музике чији су писани трагови остали

³ Richard Taruskin, „Opera from Monteverdi to Monteverdi”, у: *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, (*The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2005), 10.

⁴ Исто, 20.

доступни историчарима, то је био продукт и израз елитне културе, највиших слојева тадашњег друштва.⁵

Једна од кључних промена које су утицале на развој опере догодила се управо у Венецији где је и настала опера *Крунисање Понеје*. Та велика промена је отварање прве јавне оперске куће што ће свакако довести до промена у самом жанру опере. Елен Розанд (Ellen Rosand) истиче да:

„опера није потекла из Венеције, али, као што је то случај са толико других открића (попут штампања, на пример), оно што је зачето и рођено негде другде нашло је управо у Венецији окружење најпогодније за развој. Са политичком стабилношћу њене олигархијске структуре и економске демократије која ју је одржавала, Венеција је нудила јединствену ситуацију за разрађивање инвенција других. Отварање Театра *Сан Касијано* (*Teatro San Cassiano*) 1637. године означило је почетак важне нове фазе у историји младе уметности. Оно што се десило са опером у Венецији било је фундаментално за саму уметност: тамо и тада, опера какву познајемо је преузела свој дефинитивни идентитет – као мешовити театарски спектакл доступан друштвено разноврсној публици која плаћа; као јавна уметност. Рођена у Фиренци, и даље развијена у Риму, опера је себе суштински дефинисала у Венецији. Тамо, и једино тамо, три услова су постојала која су се доказала као суштинска за њено стално установљење: стална потражња, поуздана финансијска потпора, и широка и предвидива публика.”⁶

Без сумње, публика која је посећивала опере у Венецији била је разноврсна и бројна, будући да се састојала како од Венецијанаца тако и од туриста који су у време карневала посећивали позоришта, у њима били окружени патрицијима који су изнајмљивали ложе и обичним светом за који је био партер. „Ван ложа које су биле изнајмљиване на годишњем нивоу, цена свих места је била иста – пет венецијанских лира. Било је чак уобичајено да се гондолијерима дозволи бесплатан улаз у сваку ложу која није била заузета.”⁷

Међу бројним композиторима који су у овом окружењу стварали оперу, Елен Розанд истиче Монтевердија и Кавалија (Francesco Cavalli, 1602–1676): „Обојица су имали утицај на обликовање жанра који се развијао. Али тај утицај није увек лако мерити. Монтеверди, на пример, био је у потпуности признат као највећи композитор свог времена, и његова репутација је пружила огроман естетски престиж новом жанру у Венецији. Он је такође био искусан композитор опере, и његове лекције разним либретистима у вези с писањем стихова за оперу имале су важне последице у будућности.”⁸

⁵ Исто, 24.

⁶ Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, (Los Angeles, University of California Press, 1990), 1.

⁷ Henry Prunières and Theodore Baker, “Monteverdi’s Venetian Operas”, *The Musical Quarterly*, X/2, (1924), 179.

⁸ Ellen Rosand, нав. дело, 3.

Крунисање Попеје: историја или фикција?

Крунисање Попеје је опера која је настала у Венецији 1642. године.⁹ Ово дело представља прекретницу у погледу избора теме. Први пут се за либрето користио историјски садржај. Монтеверди и либретиста са којим је сарађивао на овој опери – Бусенело (Giovanni Francesco Busenello) употребили су историјски догађај преузет из „Анала” (*Annāles*) римског историчара из I века, Корнелија Тацита (Gaius Cornellus Tacitus), и то представља искорак из тематских оквира који су до тада били заступљени, искорак из митских светова, светова нимфи, пастира, богова, Аркадије и кружног, светог времена. Дошли су до дијахроног времена, времена које тече, али нису дословно преузели историјске чињенице, већ су историју реконструисали, што је Бусенело и напоменуо у предговору либрету.¹⁰ Према историјском извору, Нерон напушта своју жену Октавију у корист Попеје, жене римског племића Отона. Заузврат, Попеја напушта свог мужа и бива крунисана. Заједно, пар је одговоран за смрт Октавије, Неронове мајке Агрипине, Нероновог татора и филозофа Сенеке и његовог следбеника, песника Лукана. Коначно, након три године брака и док је Попеја у другом стању, Нерон је убија.

Од ове историје, Бусенело је искористио за свој либрето само оне догађаје који воде до крунисања Попеје. Такође је укључио одбацивање и прогон (али не и смрт) Октавије, смрт Сенеке и Луканово заузимање његовог места.

Елен Розанд сматра да „као историјски либрето – први у историји опере – *Попеја* преузима посебну тежину и одговорност, (...) будући да овај либрето поставља специфична очекивања веродостојности. Његови карактери за разлику од њихових митолошких и пасторалних пандана, захтевају да се равнају према реалности.”¹¹ Ако је тако, и ако „чињенице” оперског либрета треба искључиво посматрати кроз призму чињеница Тацитових написа, могуће је онда упитати се зашто је учињено толико измена у либрету у односу на Тацита? Зашто су одабрани ликови који јесу? Зашто су одређени ликови изостављени? Зашто су одређени ликови додати? Зашто Бусенело јасно у предговору либрета даје напомену „али овде представљамо ствари другачије”? Један од могућих одговора би била претпоставка да је публика у Венецији у XVII веку била добро упозната са историјским чињеницама које су тема опере, а други одговор произилази из разумевања ставова *Академије Инкогнити* (*Accademia degli Incogniti*) који су произашли у највећој мери из учења Цезара Кремонинија (Cesare Cremonini), професора

⁹ „Крунисање је приказано у главним италијанским центрима, и ово ремек-дело је изабрано за инаугурацију првог јавног театра отвореног у Напуљу 1651. Године 1646, три године након Монтевердијеве смрти, дело је поново оживљено у Венецији са великим успехом. Чак и данас живи шармом младости и остаје један од најдрагоценијих украса музичке сцене”. Henry Prunières and Theodore Baker, наведено дело, 192.

¹⁰ Детаљније у: Wendy Heller, “Tacitus Incognito: Opera as History in *L’Incoronazione di Poppea*”, *Journal of the American Musicological Society*, LII, (1999), 39–96.

¹¹ Ellen Rosand, “Seneca and the Interpretation of *L’Incoronazione di Poppea*”, *Journal of the American Musicological Society*, XXXVIII/1, (1985), 34.

филозофије на Универзитету у Падови од 1601. до смрти 1631. Кремонини се бавио преиспитивањем прихваћене догме и промовисао Аристотелове аргументе против Бога као творца. Сматрајући религију за варљиву, проповедао је вредност инстинкта изнад хришћанског морала, свдећи морал на пуку социјалну конвенцију. Пратећи Кремонинија, Инкогнити су скептично разматрали бесмртност душе; пре су заговарали важност тренутног постојања (сада и овде), и вредност физичке сензације, или задовољства. Већина њих је имала бар једну књигу на листи забрањених књига (*Index librorum prohibitorum*).¹²

Њихово давање предности садашњости, постављање дебате у центар њихових интелектуалних активности и уживање у амбиваленцији и иронији многоструких значења може се уочити и у схватању драме. У *Крунисању Попеје* могуће је уочити ту амбиваленцију. На први поглед, *Попеја* слави победу Амора, Неронова и Попејина љубав превазилази све препреке, али као и да слави победу над разумом. И опет смо доведени у недоумицу – да ли се славе љубав или пожуа, да ли је разум заиста побеђен и да ли је разум био права опозиција љубави/пожуди? Да ли је, у крајњој линији, овај разум заиста био прави разум? У овој опери тешко да се може наћи макар један лик чија се моралност не може довести у питање. Почевши од Попеје коју је могуће окарактерисати као 'препредену', преко 'саможивог' Нерона, 'осветољубивих' Отавије и Отонеа, па све до 'помпезног, уображеног и користољубивог' Сенеке који би требало да представља моралну страну приче. Са друге стране, пак, није баш ни могуће све њих отписати као у потпуности негативне ликове. Разлог је управо у томе што се ради о људима и њиховим наравима, а то наравно повлачи са собом разматрање и преиспитивање њихових поступака и оправданости истих. Према речима Венди Хелер (Wendy Heller): „У *Крунисању Попеје* су љубав, љубомора, освета и сажалење – и њихове последице –, упркос уплитању Амора, резултат људских емоција и жеља.”¹³

Изгледа да су управо те људске емоције и жеље оно што је инспирисало Монтевердија да пише и да је управо његова музика та која пружа могућност да се ствари представе, а и посматрају нешто другачије.

Од *Орфеја* до *Попеје*

Пре фокусирања на ликове и начин на који их је Монтеверди профилисао музичким средствима, неопходно је сагледати на ширем плану у којој мери се жанр изменио. Поред већ поменуте разлике у одабиру теме, разлика постоји и у самој структури. *Орфеј* се састоји од пролога и пет чинова, док *Крунисање Попеје* садржи пролог и три чина. При том, пролог је у *Крунисању Попеје* повезанији са драмском радњом саме опере (божанства расправљају о ономе што ће се десити и које од њих ће однети победу при расплету). Међутим, битно је напоменути да се *Крунисање*

¹² Исто, 37.

¹³ Wendy Heller, нав. дело, 39.

Попеје завршава љубавним дуетом Нерона и Попеје, и није више божанство оно које заокружује причу, што је било случај у *Орфеју* где се на крају јавља Аполон.

Затим, између ова два дела постоји разлика у инструментацији:

„Док *Орфеј* користи релативно велике инструменталне снаге гудачких инструмената, лимених дувачких инструмената, дрвених дувачких инструмената и континуа, партитуре *Одисеја* и *Попеје* показују најмању могућу инструменталну пратњу. *Одисеј* захтева гудачки квинтет, а *Попеја* гудачки трио. Јасно, ово умањење инструменталних снага указује на естетички помак од врсте музике у којој се инструменталне боје везују за одређени тип сцене. У *Орфеју*, на пример, гудачки инструменти и блок флауте свирају у пасторалним сценама, корнети и тромбони у инферналним. Међутим, од овог тренутка музички акценат је потпуно на гласу, и разноврсна звучна палета у пратњи, каква је коришћена раније, само би скретала пажњу са њега. Главни терет пратње носе континуо инструменти, а гудачке групе обезбеђују најосновнија наглашавања у симфонијама и риторнелима. Вероватно је да је гудачки корпус заправо коришћен више него што показују сачувани рукописи партитура, али је очигледно улога инструмената, осим оних који свирају континуо, била знатно редукована.”¹⁴

И коначно, од развијања новог средства музичке експресије – речитатива у *Орфеју*, у *Крунисању Попеје* долази до све веће употребе и значаја арија и ариоза.

Карактеризација ликова

Битно је истаћи да у *Крунисању Попеје* ствари нису тако једноставне и да се правац Монтевердијеве сложености интерпретације Бусенеловог либрета артикулише кроз чињеницу да ликови унутар себе самих садрже противречне импулсе који се онда манифестују као карактерне противречности које су композитору отвориле могућност да се посвети, већ поменутој, људској страни приче.

Да би постојао увид у ову Монтевердијеву посвећеност неопходно је сагледати те карактерне опозиције које се откривају у различитим контекстуализацијама, а које Монтеверди појачава музичким средствима. У сценама које сам анализирао можемо уочити те опозиције кроз сагледавање три лика (Нерона, Сенеке и Октавије) под различитим околностима. У том смислу Неронова заљубљеност је представљена у сцени са Попејом (I, 3), а његов сукоб са Сенеком приказан је у сцени I, 9. Сенекин спокој, задовољство, чак срећа, приказани су сцени II, 1. Коначно, у сцени у којој је најпре сама, а потом у дијалогу са дадиљом (I, 5), у Монтевердијевој интерпретацији Октавија обједињује очај, бес, тугу, осионост, потом кајање и, наизглед,

¹⁴ Jane Glover, “The Venetian Operas”, у: Denis Arnold and Nigel Fortune (ured.), *The new Monteverdi companion*, (London, Faber and Faber, 1985), 290.

помирење са судбином, док је у сцени са Отонеом (II, 9) потцртана њена решеност да Отон Попеју убије.

У трећој сцени првог чина (табела 1) приказан је расстанак Попеје и Нерона. У овој комплексној сцени могуће је уочити пет сегмената. Сцена почиње дијалогским речитативним сегментом (т. 255–302) у којем Попеја убеђује Нерона да остане. Њене молбе су потцртане дисонанцама и задржицама које су најинтензивније од 280. до 287. такта¹⁵, при чему она изговара:

<i>Deh non dir di partir;</i>	<i>Ah, do not say that you are leaving,</i>
<i>Che di voce sì amara à un solo accento,</i>	<i>For at the sound of that bitter word,</i>
<i>Ahi perir, ahi spirar quest'alma io sento.</i>	<i>Alas, I feel my soul perish.</i> ¹⁶

Након тога, Нерон објашњава да због њеног (Попејиног) племенитог порекла Рим не сме да зна да су заједно све док Октавија не буде уклоњена разводом. Притом, Попеја има две упадице којима пожурјује његову изјаву о разводу што се огледа у томе да се њене интервенције разликују по темпу од Нероновог излагања. Нерон задржава почетни *Lento*, док су њене упадице назначене ознаком *Mosso*¹⁷.

Потом, као реакција на изјаву о разводу уследи ведри акомпанањато Попеје (други сегмент – од 303. до 309) у троделном метру и новом темпу (*Allegro*) у којем она понавља текст: „Иди, иди љубави моја” (*Vanne, vanne ben mio*).

Затим следе два наредна сегмента, два ариоза, Неронов (т. 10–339) и Попејин (т. 339–365). Што се Нероновог ариоза тиче, битно је истаћи како Монтеверди наглашава његову љубав према Попеји. Сваки пут кад јој се директно обраћа, односно, када се у тексту обрати са „драга” (*cara*) или „идоле мој” (*idolo mio*) напушта се стабилни тродени метар и те речи су ритмички потцртане и дужим нотним вредностима¹⁸.

Након ова два ариоза следи последњи сегмент у којем се успоставља бинарна концепција, смењују се Неронова ариоза са Попејиним речитативним интервенцијама. Након што она понови молбу из првог дела (*Deh non dir di partir...*), у Нероновом ариозном делу Монтеверди интензивира концепт постављен у трећем сегменту и сада се Неронова деоница, кад напусти троделни метар, даље интензивира¹⁹ изразитом мелизматиком у тренутку кад је он назива

¹⁵ В. Сцена I, 3, т. 280–287, у партитури доступној на линку:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

¹⁶ Превод либрета на енглески језик: Ellen Hargis.

¹⁷ В. Сцена I, 3, т. 288–299, у партитури доступној на линку:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

¹⁸ В. Сцена I, 3, т. 320–339, у партитури доступној на линку:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

¹⁹ В. Сцена I, 3, т. 381–393, у партитури доступној на линку:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

„величанством” (*splendor* – т. 387–388) и „божанством” (*Deita* – т. 390–392). Потом, тек након што је Нерон увери да ће се вратити (на чему Попеја инсистира), пар се растаје.

Контрастно овој сцени, у којој нам је Монтеверди представио заљубљеног Нерона, у деветој сцени првог чина приказан је Нерон у сукобу са Сенеком (табела 2). Ова сцена би се могла поделити на три сегмента. На почетку сцене Нерон обавештава Сенеку да је одлучио да уклони Октавију са двора и да се ожени Попејом. Сенека га упозорава да у највећем уживању често скривено лежи жаљење и да је емоција лош саветник који презире закон и ниподаштава разум. Након тога, желећи да истакне своју моћ, Нерон говори да закон важи за оне који су потчињени, а да он, уколико то жели, може да одбаци стари закон и уведе нов, каже да је царство подељено и да небо припада Јупитеру, али да је скиптар земаљског царства његов. На ову Неронову изјаву Сенека одговара да неспутана воља није воља, већ лудост. У овом одсеку Монтеверди нам већ од самог почетка указује на Неронову емотивну укљученост. Иако почиње сталожено и званично обраћајући се Сенеки речима „О Сенека, о мој учитељу”, он већ после неколико тактова, чим спомене женидбу са Попејом, три пута понавља речи „и оженићу” (*e disposar*) сваки пут транспоновано на већој тонској висини (први пут креће од a^1 , други - од h^1 , трећи од e^2), што представља реторичку фигуру *gradatio*²⁰.

После Сенекиног упозорења опет постоји у Нероновом излагању понављање речи „ја могу” (*posso*), али и врло леп контраст између „неба које припада Јупитеру” и „земаљског царства” чији скиптар Нерон држи у својим рукама. Небо које припада Јупитеру приказано је дугим нотним вредностима у вокалној деоници (c^2), док се линија баса креће поступно наниже од c^1 до g^1 након чега следи скок натраг на c , а када Нерон пева о „земаљском царству” долази до промене метра у троделни и темпо се убрзава. У овом делу Монтеверди посебно истиче реч „скиптар” (*lo scettro*) повратком у метар четири четвртине и узлазним осминским покретом који се прво јавља у деоници баса – од G до g , а други пут као мелизматика у вокалној деоници – од d^1 до d^2 .²¹

Затим следи други сегмент у којем се сукоб интензивира и који би могао да се подели на три одсека при чему у првом одсеку уочавамо да су реплике које ликови измеђују краће, што динамизује ток сукоба. Међутим, и даље је Сенека суздржанији од Нерона, и кад хладнокрвно доведе у питање Неронову способност као владара речима: „Онај ко не уме да влада увек је слаб”, при чему последња реч („слаб”) завршава на VI ступњу Це-дура (тоналитета који је Нерон

²⁰ В. Сцена I, 9, т. 1098–1105, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

²¹ В. Сцена I, 9, т. 1116–1133, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

иницирао претходном фразом да су „најправеднији они који су најмоћнији” каденцирајући на V ступњу²²), то означава почетак новог одсека унутар овог сегмента.

Нови одсек је одвојен од претходног генерал паузом, почиње у троделном метру и новом темпу (*Allegro*). Сенека се активније сад укључује у сукоб, има више понављања која су до тог тренутка углавном била карактеристична за Нерона, и чак преузима ритмички образац којим Нерон започиње овај одсек будући да обојица имају исте почетне речи – поновљено *La forza*.²³

Интересантно је да је Монтеверди у том другом одсеку, да би потцртао ескалацију сукоба, начинио интервенцију на Бусенеловом либрету чиме је учинио да Нерон и Сенека практично један другом упадају у реч:

BUSENELLO	MONTEVERDI
N: <i>La forza è legge in pace</i>	N: <i>La forza è legge in pace</i>
<i>e spada in guerra,</i>	S: <i>La forza accende gli odi</i>
<i>E bisogno non ha della ragione.</i>	N: <i>e spada in guerra,</i>
S: <i>La forza accende gli odi</i>	S: <i>e turba il sangue</i>
<i>e turba il sangue,</i>	N: <i>e bisogno non ha della ragione.</i>
<i>La ragione regge gli huomini e gli Dei.</i>	S: <i>La ragione regge gli huomini e gli Dei.</i> ²⁴

После завршног Сенекиног стиха у овом одсеку, Нерон је видно изнервиран, остаје без аргумената и пада у хистерију. Да би дочарао овакво Нероново стање, Монтеверди користи уз још интензивнију репетицију појединих фраза и речи, ситне нотне вредности и брзи парландо на једној тонској висини – *stille concitato*.²⁵

Овај одсек, а самим тим, и цео други сегмент, завршава Нероновим речима да ће упркос Сенеки, и народу, и Сенату, и Октавији, и небу и амбису, и без обзира на то да ли су његове жеље праведне или не, Попеја бити његова жена, што понови три пута (*sarà mia moglie!*), два пута индентично, а трећи пут у знатно дужим нотним вредностима и са већим скоковима у мелодијској линији, што представља комбинацију две реторичке фигуре – *exclamatio* и *gradatio*.²⁶

У трећем сегменту Сенека се враћа свом првобитном, смиреном начину излагања. Он говори да би краљеви требало да буду криви само за значајне злочине који воде увећању царства,

²² В. Сцена I, 9, т. 1178–1183, у партитури доступној на линку:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

²³ В. Сцена I, 9, т. 1180–1194, у партитури доступној на линку:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

²⁴ Преузето из: Ellen Rosand, нав. дело, 62.

²⁵ В. Сцена I, 9, т. 1198–1203, у партитури доступној на линку:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

²⁶ В. Сцена I, 9, т. 1210–1213, у партитури доступној на линку:
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

будући да таква врста кривице саму себе ослобађа, а чињеница да је једна жена у стању да наведе Нерона на грешку није одлика краљева и полубогова, него плебса. Након ове изјаве у чијем другом делу Сенека директно напада Нерона, цар му наређује да оде и назива га дрским и безобразним. Сенекине речи да лоша страна увек победи када се супротставе снага и разум закључују ову сцену. Та је изјава потцртана најпре три пута поновљеном речи *увек* користећи поново реторичку фигуру *gradatio*, при чему се на кратко прелази у троделни метар, а потом, синкопирањем вокалне деонице која са линијом баса формира контра ритам да би се дочарало супротстављање снаге и разума²⁷.

Што се Сенеке тиче, његове емоције Монтеверди је нагласио у првој сцени другог чина (табела 3). Најпре је приказао како је Сенека задовољан у самоћи која представља уточиште за идеје и размишљање, далеко од двора који разара његово стрпљење, у природи где налази свој мир. Његов музички језик се мења, Монтеверди је потпуно успео да дочара његов мир и задовољство спорим темпом (*Lento*), углавном поступним кретањем и истицањем речи „задовољно” (*lieta*), секвентним мелизмом у гласу који прати хроматски узлазни покрет у басу²⁸.

Потом, Сенекину срећу када му Меркур објави смрт, Монтеверди је дочарао преласком у троделни метар и нови темпо (*Andante*), при чему Сенека понавља фразу „О, како сам срећан”²⁹, затим следи повратак у претходни темпо (*Lento*). Сенека говори да ће после смрти живети живот богова и да сад потврђује своје учење, потом са повратком у троделни метар пева о томе како је смрт благословена судбина, уколико је богови објаве.

Уочљиво је да је Монтеверди, профилишући ликове контрастима, истицао њихове најснажније емоције. Тако је могуће уочити да, што се тиче Октавије, када у тексту дође до онога што њу заиста највише тишти³⁰, а то је чињеница да је Нерон у Попејином наручју, Монтеверди мења метар у троделни и драстично мења темпо (из *Lento* прелази у *Allegro*). Фразе које Октавија изговара су одвојене паузама, мелодијска линија се све више пење, у једном тренутку ће чак досегнути g^2 , потом се враћа у метар четири четвртине, *Lento*, постепено се спуштајући осликава тугу Октавије, која је наглашена понављањем реторичке фигуре *sospiratio* (уздаха) која прати речи „моја патња” – *miei martiri*³¹.

²⁷ В. Сцена I, 9, т. 1237–1247, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

²⁸ В. Сцена II, 1, т. 13-16, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP30787-PMLP69659-Poppea_Act_2.pdf.

²⁹ В. Сцена II, 1, т. 47-54, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP30787-PMLP69659-Poppea_Act_2.pdf.

³⁰ В. Сцена I, 5, т. 657–668, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

³¹ В. Сцена I, 5, т. 676-679, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

Након тога поново се приказују бес и осиноост Октавије када се она обраћа најпре судбини, а потом и Јупитеру, говорећи да уколико он не поседује „муње” (музички осликане силазним пасажима у шеснаестинама) које би казниле Нерона, она га оптужује за неспособност и неправду што је потцртано дужим нотним вредностима и синкопама³². Након тога се покаје због своје дрскости и моли за опроштај. Мелодијска линија се постепено спушта и њено излагање добија мирнији тон. Међутим, на крају сцене, иако она претходно одбија савете дадиље да превари Нерона и на тај начин му се освети, сазнајемо да Октавија остаје растрзана између сопствене невиности и суза, што указује на то да се ипак није сасвим помирила са својом судбином.

У сцени са Отоном (табела 5) она је непоколебљива и, да би нарочито нагласио њено финално наређење, чак уцењивање Отонa да убије Попеју, Монтеверди користи *stile concitato*³³.

Закључак

Из ових анализа могуће је уочити да увођењем нових елемената, конкретно арије и ариоза, Монтеверди проширује палету расположивих средстава која су му неопходна за преношење приче и дочаравање афективних стања ликова. Арија је такође код њега драмски функционализована и управо је у функцији преношења текста и ширења емоционалног и психолошког спектра чиме се постиже дубље тумачење ликова. Међутим, битно је истаћи да Монтеверди није увођењем нових елемената потпуно напустио концепт *drama per musica*. Он није олабавио структуру, није је тривијализовао направивши пуки низ арија и речитатива које би биле саме себи сврха, већ је попут правог музичког драматурга водио линију приче, при чему смо уочили да постоје, како упливи речитатива у арију, тако и ариозних момената у речитатив. Тиме су веома успешно наглашени значајни афективни моменти. На тај начин је композитор успео да либретистичку идеју о слављењу уживања и садашњости подигне на један виши ниво. Није упао у замку једнозначног приказивања на нивоу баналних поларизација, већ је управо фокусирајући се на емоције ликова пружио основу да се сваки лик може бранити. У том смислу, Нерон је могао бити представљен искључиво као саможив и хировит, али је Монтеверди својом интерпретацијом потцртао оно што Нерона покреће, а то је његова љубав према Попеји. Такође, Октавија је могла бити представљена као осветољубива и свирепа, да нам Монтеверди није указао и на њену бол, тугу и очај који ће проузроковати да инсистира на убиству Попеје. Коначно, Сенека је према либрету могао бити третиран као маргиналан лик. Он релативно рано „нестаје са сцене” и у самом либрету је претходно више пута нападан и оспораван (два стражара у сцени I, 1 причају о њему као о користољубивој особи, паж га исмева и прети му у сцени I, 6 пред

³² В. Сцена I, 5, т. 680–689, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP30786-PMLP69659-Poppea_Act_1.pdf.

³³ В. Сцена II, 9, т. 776–788, у партитури доступној на линку:

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP30787-PMLP69659-Poppea_Act_2.pdf.

Октавијом, сама Октавија му у истој сцени предочава да нема користи од његових савета...). Међутим, Монтеверди је музички истакао Сенекину веру у сопствена учења и његову срећу због тога што ће самоубиством имати прилике да их потврди. Тиме је Монтеверди придао већу важност Сенеки упркос чињеници да Сенека не успева да утиче на Нерона или да помогне Октавији. Коначно, управо то Монтевердијево истицање емоција и људскости је оно што отвара нове могућности за најразноврсније интерпретације – извођачке, редитељске, чак и музиколошке.

Прилог

Табела 1: Први чин - трећа сцена - Попеја, Нерон

Личност	Попеја, Нерон (255–302 т.)	Попеја (303–309 т.)	Нерон (310–339 т.)	Попеја (339–365 т.)
Музичка експресија	Речитатив	Акомпанјато	Ариозо	Ариозо
Темпо	Lento/Mosso	Allegro	Andante mosso	Allegretto
Метар/ритам	4/4	Троделни, плесни	Троделни (*4/4: 329–331, 335, 338, 339 т.)	4/4
Тонална диспозиција	<i>d, F, d, F, a</i>	<i>A</i>	<i>a</i>	<i>C</i>

Нерон (366–373 т.)	Попеја (374–380 т.)	Нерон (381–393 т.)	Попеја, Нерон (394–433 т.)
Речитатив са ариозним почетком	Речитатив	Ариозо	Речитатив
Andante mosso		Andante mosso	Mosso, Piu mosso
Троделни (до 371 т.), 4/4 (од 371–373 т.)	4/4	Троделни (до 385 т.), 4/4 (од 386–393 т.)	4/4 3 (402–406, 408–409 т.)
<i>g, d</i>	<i>d</i>	<i>D</i>	<i>d, G, d</i>

Табела 2: Први чин - пета сцена - Октавија, Дадилја

Октавија (616–710 т.)	Дадилја, Октавија (714–840 т.)	Октавија (841–854 т.)
Речитатив	Дадилја: ариозо; Октавија: речитатив	Речитатив
Lento, Allegro, Lento	Дадилја: Andante mosso, Allegro, Lento, Mosso, Lento, Piu mosso, Allegro; Октавија: Lento	Lento
4/4, 3, 4/4	Дадилја: смена троделног метра и 4/4 Октавија: 4/4	4/4
<i>a, C, g, a, C d, e, C, d, e, a</i>	Дадилја: <i>F/d, C, d, a, d, C, a, d</i> Октавија: <i>G, in a</i>	<i>G, e</i>

Табела 3: Први чин - девета сцена - Нерон, Сенека

Нерон, Сенека (1098–1139 т.)	Нерон, Сенека (1140–1182 т.) (1183–1198 т.) (1199–1213 т.)	Сенека, Нерон (1214–1247 т.)
Речитатив	Речитатив	Речитатив
Lento/Mosso/Lento	Lento/Mosso, Allegro	Lento
4/4 3 4/4	4/4 (3: 1148, 1183–1188 т.)	4/4 (3: 1240, 1241 т.)
G, C, G, a	G, C, G, a, C, a,d, a, d,C; G, C, G, D, G	d, C, d, G, C

Табела 4: Други чин – прва сцена - Сенека, Меркур са неба

Сенека (1–25 т.)	Меркур, Сенека (26–47 т.)	Сенека (48–75 т.)	Меркур (76–102 т.)
Речитатив	Речитатив	Ариозо	Ариозо
Lento	Lento	Andante/Lento	Meno mosso
4/4	4/4	3 (4/4: 54–65 т.)	3, 4/4
d	B, d, F	D	C,G

Табела 5: Други чин - девета сцена - Октавија, Отон

Октавија, Отон (672–728 т.)	Отон (728–733 т.)	Октавија, Отон (734–761 т.)	Отон (762–775 т.)	Октавија (776–788 т.)	Отон (789–798 т.)
Речитатив	Ариозо (a)	Речитатив	Ариозо (b)	Речитатив	Речитатив, ариозо (a1)
Lento/ Piu mosso un poco	Lento	Un poco piu mosso/Lento	Lento	Un poco piu mosso	Lento
4/4 (3: 685,686 т.)	4/4		4/4	4/4	4/4
G, c, G, c ,g, d, G, C	E	C, e, G	c, a	G	g, e

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Glover, Jane, “The Venetian Operas”, y: Denis Arnold and Nigel Fortune (уред.), *The New Monteverdi companion* (London: Faber and Faber, 1985).
- Heller, Wendy, “Tacitus Incognito: Opera as History in *L’Incoronazione di Poppea*”, *Journal of the American Musicological Society*, 52, (1999).
- Prunières, Henry, Theodore Baker, “Monteverdi’s Venetian Operas”; *The Musical Quaterly*, 2/X (1924).
- Rosand, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, (Los Angeles: University of California Press, 1990).
- Rosand, Ellen, “Seneca and the Interpretation of *L’Incoronazione di Poppea*”; *Journal of the American Musicological Society*, 1/XXXVIII (1985).
- Taruskin, Richard, “Opera from Monteverdi to Monteverdi”; y: *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music* (Oxford University Press, 2005).

Maja Mladenović

L'INCORONAZIONE DI POPPEA (1642) BY CLAUDIO MONTEVERDI: MODERNIZATION OF
THE MODERN GENRE

ABSTRACT: Claudio Monteverdi's last opera *L'Incoronazione di Poppea* (1642) marked numerous innovations in the treatment of the genre. The aim of this work is to analyse these innovations in context of genre transformation (expressive forms, conception of acts and opera, prologue), historical context (opening of public theaters), changes at the level of libretto (transition from mythical to historical themes). Special attention is paid to the musical characterization of the three main characters, Nero (scenes I, 3 and I, 9), Seneca (scenes I, 9 and II, 1) and Ottavia (scenes I, 5 and II, 9). Finally, innovations are considered in terms of dramatic functionalization, and their relationship to the initial music-drama tradition is re-examined.

KEY WORDS: *L'Incoronazione di Poppea* (1642); Claudio Monteverdi (1567–1643); Venetian opera; dramma per musica; Italian early baroque.

ОПЕРА-БАЛЕТ *L'EUROPE GALANTE* ОД АНДРЕА КАМПРЕ:
ФРАНЦУСКИ ЖАНР И ИТАЛИЈАНСКИ СТИЛСКИ УТИЦАЈИ

АПСТРАКТ: *Галантна Европа (L'Europe Galante; 1697)* Андреа Кампре означила је нови вид спектакла, жанр опере-балета, који је пратио велике естетичке и културолошке промене на прелазу из XVII у XVIII век, а што се одразило и на тематске и структурне аспекте жанра. Поред разматрања сижеа и контекста настанка овог прекретничког остварења, ауторка посвећује посебну пажњу анализи италијанских утицаја у трећем чину дела, који се одиграва у Венецији. Италијански утицаји присутни су у погледу увођења карактеристичних форми попут да капо арије, плесног карактера форлена, концертантног третмана инструмената и др. Ови утицаји се затим сагледавају у контексту целине дела, то јест њиховог уодношавања са француском концепцијом жанра.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *L'Europe Galante*, Андре Кампра, опера-балет, италијански барок, француски барок.

Жанровске и сижејне одреднице

„Европска цивилизација, почевши од ренесансе, престаје да схвата свет који је окружује било као чист идентитет, као једноставну екстензију хришћанства, било као чист ауторитет, као свет непријатељства, варвара, неверника. Она престаје да са другима буде у милитарном односу доминације, у којем је другом суђено да буде поништен, лишен своје способности и стопљен с истошћу победника. Са великим открићима се ствара веза друге природе, пацифичка веза заснована на трговини... Познавање света не престаје да се увећава, посебно захваљујући путевима који се умножавају, и од којих већина има искључиво научну сврху: да подстакне поређење, суђење, критику... Од тада, Европа не проналази своју културну референцу у временској другости превазиђеног старог света; она се такође пројектује у простору, у откривању једног новог света удаљеног само географском дистанцом. Она никад није била толико егоцентрична и толико испуњена својом моћи, али се истовремено никада није у тако значајној мери отворила према споља”².

Галантна Европа је најавила нову врсту спектакла, оперу-балет, жанр који је пратио велике естетичке и културолошке промене на прелазу из XVII у XVIII век. У њему се на најупечатљивији начин огледа егзотизам као значајан чинилац ових промена, који се непосредно одразио, како на тематски, тако на структурни аспект жанра. Опера-балет садржи пролог након којег следе три или четири чина. Уместо јединствене радње као у *tragedie lyrique*, у опери-балету

¹ Контакт адреса: miljana666@gmail.com

² Alan Patrick Olivier, “Les Indes galantes et L’Europe utopique”, у: *Les Indes galantes* (Paris: Palais Garnier, 2004), 69–71.

налазимо онолико различитих заплета колико има чинова. Ипак, овај низ различитих заплета спојен је једном општом темом, израженом у наслову у којој се рефелектује ово пробуђено интересовање за далеке или другачије пределе и културе.

Прво дело Андреа Кампре (André Campra, 1660–1774) у жанру опере-балета је *Галантна Европа*. „Дело је премијерно изведено у Версају 1697. године, а на репертоару Краљевског позоришта остаје чак до 1775. године, дакле, изводи се током читавог XVIII века. Последњих деценија је доживело ренесансу, а томе сведоче подаци да је поново изведено 1993, 2005. и 2013. године. Либрето и партитура опере-балета су издати више пута: 1697, 1698, 1699. и 1724. године”³.

У публикацији *Le Secrétaire Du Parnasse* из 1698. године налазимо критички осврт на ово дело: „Наишли смо на оперу *Галантна Европа* која је окупила цео Париз јединственошћу спектакла... Једна особа је прочитала пролог и још неколико делова и све што смо нашли било је веома просечно. Ипак, тачно је да онај ко је компоновао музику много обећава, али ако се композитор толико мало приближио Лилију, песник је још удаљенији од Киноа... И, ако ме питате одкуд је ова опера доживела оволики успех, одговорићу вам да сам исто толико изненађен колико и ви... Оно што ће повећати ваше чуђење јесте чињеница да је страшни Ролан пао пред тако славим противником, могло би се рећи да је Парис убио Ахила... А уколико се помучите да прочитате, нећете наћи ништа друго него понављање свега онога што је господин Кино рекао о љубави.”⁴ Ова критика нам показује не само изванредан ауторитет Лилија (Jean-Baptiste Lilly, 1632–1687) и Киноа (Philippe Quinault, 1635–1688) који су поставили музичко-поетску основу, узор који се затим понављао и копирао, него и веома јак критички дух епохе који је пратио свако дело.

Сваки чин опере-балета садржи своје ликове и заплет који су повезани у једну заједничку тему. Оваква концепција се не може сматрати новином с обзиром на то да су старији дворски балети имали индентичну структуру, као на пример *Ballet des saisons* Паскала Коласа (Pascal Collasse, 1649–1709) који је изведен само две године раније (1695. године)⁵.

„Трагедија у музици”, жанр који је привилеговао XVII век, наметнуо је општа места античке митологије и римске историје. Трагедија је несумњиво већ била место утопије, она је суштински повезана са бајковитим светом богова и античких јунака, монструмима пакла и светом богова. У овој опери места се хуманизују; театар представља постојеће земље, а античке приче више не пружају литерарни извор либретима, њих сада замењују приповести савремених

³ Opera Baroque, *L'Europe Galanté*, http://operabaroque.fr/CAMPRA_EUROPE.htm, приступљено 13.06.2016. у 15:00.

⁴ Исто.

⁵ Antony Lewis and Nigel Fortune (eds.), *The New Oxford History of Music*, V (Oxford University Press, New York, 1975) 228.

путника”.⁶ И управо је радња оно што даје оригиналност делу *Галантна Европа* као и већини наредних опера-балета: „Она се не одвија у античким временима, алегорији или миту”.⁷ Кампра и либретиста Ламоте (Antoine Houdar de la Motte, 1672–1731) представили су савремене стереотипе љубави у четири европске земље. Ламоте пише: „Изабрали смо оне нације које највише међусобно контрастирају и које пружају највећи сценски потенцијал: Француску, Шпанију, Италију и Турску. Пратили смо и шта се сматра карактеристичним понашањем за њихове становнике. Французи су приказани као нестални, непромишљени и заљубљиве природе, Шпанци као верни и романтични, а Италијани као љубоморни, лукави и насилни. Иако ограничени могућностима бине, исказали смо охолост и ауторитет султана као и страствену природу султанија”.⁸

Опера-балет *Галантна Европа* садржи пролог и четири чина. У прологу, богиња Венера предвиђа тријумф Љубави над Неслогом, а затим се кроз чинове описује различит приступ љубави у Француској, Шпанији, Италији и Турској.

Радња првог чина смештена је у Француску. Пастир Силвандез (Silvandre) поверава свом пријатељу Филену (Philène) тајну, његову заинтересованост за Кефизу (Céphise), а не за Дорис (Doris). Он припрема вечеру како би шармирао Кефизу, али га она одбија због сумње у његову верност. Силвандрез јој објашњава да је Дорис само његова авантура, а да је она уствари његова права љубав.

Радња другог чина одвија се у Шпанији. Дон Педро (Dom Pedro) и Дон Карлос (Dom Carlos) певају серенату под балконом њихових љубавница, Лусие и Леоноре. Занимљиво је да се у чину не појављује ниједна од њих две како би им узвратиле. У трећем чину, радња је смештена у Венецију. У детаљној анализи, која ће бити представљена у даљем току рада, приказаћу сиже овог чина.

Радња последњег чина смештена је Турску, у харем султана Сулејмана (Sultan Zuliman). У њему се описује борба за султанову наклоност између две султаније, Заиде (Zäide) и Роксана (Roxane). Након што Роксана покуша да убије своју ривалку, султан изјављује љубав Заиди.

Сваки чин садржи дивертисмане који укључују игре и песме карактеристичне за ове четири земље.

Иако жанр који је настао у Француској и који је по карактеру сасвим француски, у опери-балету *Галантна Европа* очигледни су италијански утицаји. Џејмс Ентони пише: „Силабичне арије са њиховим кратким асиметричним фразама и експресивним вокалним орнаментима као и

⁶ Alain Patrick Oliver, нав. дело, 71.

⁷ James R. Anthony (yp.), *French Baroque Music* (London: B. T. Batsford Ltd, 1978), 135.

⁸ James R. Antony, “L’ Europe galante”, у: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Opera*, II (London: The Macmilan Press Limited, 1992), 87–88.

петоделна структура су француски, док се италијански утицаји огледају у комплексним наступима аријета и *da capo* арија, концертантном третману деоница и употребом брзих модулација”.⁹ Антони такође пише: „Ниједна вокална форма овог периода није под толико очигледним италијанским утицајем као *ariette*. У ствари, *ariette* је, француска арија *da capo*”.¹⁰ У истој књизи налазимо: „Италијански утицај се може уочити не само у коришћењу вокалних мелизама, понављању текста, концертантном третману ритма, него и у употреби кантате као организационог медијума”.¹¹ Наравно, нису само италијански утицаји присутни у овој опери-балету. У сваком ставу, као да обилазимо земље у којима је смештена радња, а да би нам што боље дочарао сам амбијент, Кампра користи дивертисмане, песме и плесове карактеристичне за четири земље које представља. Већ у првом чину, у Француској, јављају се француски дворски плесови паспије и ригодон који су били карактеристични за пасторалне сцене у оквиру француских опера и балета XVIII века. У другој сцени Шпаније, јавља се арија коју пева *Une espagnole*. Занимљиво је то да је текст ове арије написан на шпанском језику. Аналогно плесовима паспије и ригодон који се јављају у Француској, као и форлане у Италији, у Шпанији се јавља сарабанда. У Последњем чину, Турској, наступају *bostangi* хорови.

Иако испреплетана различитим утицајима, опера-балет не излази ван граница француског жанра. Доминира француска концепција, док остали утицаји чине само музичко обогаћење садржаја самог дела. Овакво музичко оживљавање удаљених светова актуелизује питање егзотизма као сижејно и идејно упориште француске опере-балета. Алан Патрик Оливије о томе износи своје разматрање: „Ако је радња смештена у Италији, Шпанији, Турској... уколико географија добија важност ту је заправо реч о претексту за театарску фантазију. Егзотизам заузима место чаролије, он се састоји у томе да представи једну необичну спољашњост на ивици чаробног, која се одваја од свакодневног, тривијалног, и он је утолико провокативнији уколико се имагинарно представља као реално. Оно другде, али другде схваћено као различито, и оно далеко су занимљиви зато што стварају естетичко изненађење. Географска веродостојност је значајна, али постаје секундарна. Описивање далеких земаља омогућава да се уведу питорескне и дескриптивне слике, помпезни дивертисмани, светлуцави костими и једно мноштво до тада невиђених елемената на сцени”.¹²

Стилска прожимања

⁹ James R. Antony, “Campra, André”, у: Stanley Sadie (ур.), *The New Grove Dictionary of Opera*, I (London: The Macmillan Press Limited, 1992), 706–708.

¹⁰ James R. Antony, нав. дело, 126.

¹¹ James R. Antony, нав. дело, 144.

¹² Alan Patrick Olivier, нав. дело, 71.

Радња трећег чина дела *Галантна Европа* смештена је у Венецији и садржи пет сцена.¹³ Италијански утицаји су заступљенији у другој сцени у оквиру арија које су претежно италијанске и плесова у којима се јављају елементи италијанског концертантног стила, док су остали чинови по својим одликама доминантно француски. У трећем чину, Октавио (Octavio), венецијански племић, жали се на Олимпију због неузвраћене љубави. Упућује јој позив на његов бал под маскама и она га прихвата. Октавио објашњава да превелика љубав коју он осећа према њој изазива љубомору, што наводи Олимпију на страх за живот њеног пратиоца. Касније, Октавио, сакривајући свој бодеж, убеђује Олимпију да је убио свог ривала, што је веома потреса. На крају он открива своју превару надајући се да ће му једног дана Олимпија опростити.

Друга сцена је осмишљена као велики *ballet* најпре због места на којем се одвија, на Октавијевом балу под маскама, због чега преовладавају инструментални, плесни дивертисмани. Прва појава италијанских утицаја јавља се када *Une femme du bal* (једна жена на балу) пева строфичну арију која је на италијанском језику. Она представља прву од две италијанске арије које ће се јавити у овом чину. Сам садржај текста је типично италијански: „Према љубоморнима љубав нема милости / Њено прелепо лице жели мир а не суровост / Лепотице, све треба да одговара жељама Вашим / Купидон чува патњу за оне које њих нарушавају.“

Дакле, у питању је кратка песма о љубави, чији садржај омогућава извођачу да кроз мелодију, која садржи многобројне мелизме, пасаже, скокове, динамичке контрасте, искаже свој певачки таленат. Акценат који се захваљујући овим ставља на певање једно је од главних обележја италијанског стила.

Да је реч о италијанској арији потврђује нам прво сам језик на којем је написана, а и затим појавастрофичности која је карактеристична за италијанске арије као и понављања текстуалних фраза (*Deve'amor negar pieta*), што је све одлика стила *belcanto*.

Друга арија у којој су присутни италијански утицаји је права арија *da capo*, јавља се на италијанском језику са карактеристичном трио концепцијом деоница: гласа, виолине и *basso continuo*. И у овој, као и у предходној арији, присутни су мелизми, чести динамички контрасти, као и понављање текстуалних делова што је све одлика италијанског стила.

Као што сам већ споменула, концертантност је веома важно обележје италијанског стила, а примена концертантности је можда најочигледнија у наступима у којима се смењује хор праћен гудачима (*air*) и гласа са *continuo* (*La Venetienne*). У другом чину се јављају чак два оваква наступа. Брзе модулације су такође својствене италијанској музици, тако су и овде присутне честе смене углавном молских тоналитета: де-мол, ге-мол, а-мол, ге-мол, Еф-дур, де-мол. Концертантно су третирани и плесови којима се завршава друга сцена: форланом, италијанским

¹³ В. табелу 3.

плесом у троделној форми, и менуеом у форми барокног дводела. Јавља се смењивање *tutti* оркестра са две обое и фаготом. Тонално остају у сфери Де-дура и његове доминанте.

У осталим деловима ове сцене јављају се: марш за маске, хор, аир за маске, два ронда и риторнело, у њима нема италијанских утицаја. Све остале сцене овог чина су типично француске. То су драмске сцене, што је својеврсно француској музици, с обзиром на то да су Французи инсистирали на самој драми док су Италијани више пажње посвећивали самом певању.

Прва сцена почиње троделним инструменталним прелудијумом писаним за гудаче и *basso continuo*. Након њега следи дијалогска сцена у којој се јављају главне личности овог чина, Олимпија и Октавио, заједно са *bassom continuo*. У овој сцени се смењује француска мала арија (*petit air*), коју пева Октавио, са речитативом који изводи Олимпија. Октавио, венецијански племић, жали се Олимпији због њене неузвраћене љубави. Он покушава да сазна разлог њене одбојности према њему. Олимпија га одбија речима: „Чему би служило Вас незахвалног волети, када Ви не престајете да се жалите. На шта Октавио одговара: Ја се не бих жалио кад бисте ме Ви волели, како треба волети / Да следим Ваше кораке за мене је највећа благодат...“ Цео дијалог представља Октавијев покушај да наговори Олимпију да му узврати љубав. Након што га она више пута одбије, почиње да се јавља сумња, а са њом и страх од постојања могућих ривала. Прва сцена се завршава речитативом Октавија којег прекида марш за маске у другој сцени.

Марш је у форми тродела, где део *b* контрастира деловима а само у погледу тоналитета, где се јавља А-дур као доминантни тоналитет у односу на почетни Де-дур. За маршем следи хор који чине четири солистичка гласа праћена гудачима. Форма хора је , а на тоналном плану такође представља смењивање основног Де-дура и, у односу на њега, доминантног А-дура, као и ха-мола. За хором наступа *air* за маске, плесног карактера и у барокној дводелној форми. И у *airu* остајемо у Де-дуру који се опет смењује са А-дуром.

Рондо са куплетима, који се јавља након италијанске арије, садржи рефрен који представља шакону: она се јавља три пута а између ње се јављају два куплета. Форма ронда је следећа: R-K₁-R-K₂, а тоналитет и куплета и ронда је исти, Д-дур. Касније следи још један рондо такође са шаконом као рефреном. Форма и тонални план су исти као код првог ронда: R-K₁-R-K₂. *Ritournelle* је намењен је гудачким инструментима и у дводелној је форми. Тонално, представља смењивање А-дура и Де-дура, а завршава у почетном А-дуру.

Трећа сцена почиње Олимпијиним речитативом на који се надовезује француски *petit air*, након којег затим опет следи речитатив. Први речитатив је праћен континуом, док је други у трио концепцији: соло глас, виолина, *bassso* континуо. Аир је писан за соло глас и *basso continuo*. На тоналном плану доминира де-мол , али се поред њега јављају и а- мол и ге- мол.

У четвртој сцени јавља се дијалогска сцена Олимпије и Октавија. Најпре појединачно певају кратак *air*, након којег се убрзо придружују виолине и креће речитатив, прво Октавија а затим и Олимпије. Дакле, у овом речитативу присутна је трио концепција деоница. У овој сцени, страхови Октавија се обистињују, Олимпија има љубавника.

У *petit air*-у који следи, а на који се надовезује још једна дијалогска сцена, Олимпија то и потврђује: „Сада видите моје планове / Прошло је време претварања / Моја тајна се открива под Вашим сумњама / Треба се жалити на љубав, ја бих је слушала да ми је говорила у прилог Вама.“ Октавио, љут и очајан одлучије да се освети свом ривалу: „Мој супарник ће живот изгубити / Мој бес ће у њему угасити његову љубав и казнити Вашу.“ За ову сцену је карактеристично веома често смењивање метра.

Последња, пета сцена, представља једно од општих места француске опере, а то је монолог, попут оног у последњој сцени првог чина *Помоне* (1671) Роберта Комбера (Robert Cambert, 1628–1677) или оног на крају другог чина Лилијеве *Армиде* (1686). Сцену представља речитатив који има обogaћену мелодијску линију те се приближава изгледу арије. Овај речитатив намењен је Октавију. Он, очајан говори о својој намери да убије свог ривала: Уништимо мог непријатеља, његову драгу и мене самог. Овим речима јавља се и динамизација музичког тока која је у служби дочаравања емотивног стања лика. Пред крај монолога јавља се успоравање музичког тока као и очекивани обрт: „Али, да ли ја то могу? / Неразумниче, каква узалудна нада ме сада искушава / Без предмета моје љубави ја се више ничему не надам. Октавио, свестан свог беса и неразумне одлуке одлучује да тражи опроштај: Идем да паднем на колена пред незахвалницом / Да умилостивим њено срце или да пробијем своје.“

Оваква меланхолична, ламентозна и лирска исповест у прокомпонованој форми била је карактеристична за француску трагедију у музици. Пратњу овог монолога чине виолине и *basso continuo*. Сцена представља комбинацију драмске сцене и балета, где се балет односи на понављање марша за маске из другог чина који се одвија на балу.

Закључак

Не треба никако заборавити да је ово искључиво француски жанр и да су италијанизми који се јављају, само утицаји који никако не нарушавају француску концепцију опере балета. Плес доминира; иако је некад потиснут распеваним деоницама гласова, он се и даље провлачи кроз метар или плесни карактер самих арија. Од експресивних форми доминирају игре, играчки инструментални прелудијуми и аир, дакле облици карактеристични за француски жанр. Са друге стране, од италијанских утицаја наилазимо на појаву арије *da capo*, концертантни третман инструмената у играма, појаву италијанског плеса форлане, честе контрасте, како динамичке, тако и метричке.

„Националне разлике уводе разноликост која је само орнаментална, али покрет, страсти и становишта остају исти. Различите нације нису странци једни другима, људи нису различити, свака нација наглашава неку посебну страст која је заједничка људском роду. Она се дефинише цртом карактера која ће код другог бити споредна, између њих постоји апсолутна комуникација, страност се топи.”¹⁴

Прилог бр. 1 - Либрето трећег чина

Прва сцена: Дијалошка арија

Октавио:

Зар никада нећу дочекати дан,
Када ћу бити задовољан пламеном Ваше душе?
Незахвална, Ви горите исувише slabим жаром,
Ви вређате и заљубљеног и љубав.

Олимпија:

Каквим ме то речима узнемиравате?
Ваше сумње не могу сувише дуго да трају:
Чему би служило Вас незахвалног волети,
Када Ви не престајете да се жалите.

Октавио:

Ја се не бих жалио кад би сте ме Ви волели, како треба волети,
Да следим Ваше кораке за мене је највећа благодат,
Сва друга задовољства су за мене муке,
Моја највећа срећа је кад Вас видим,
Авај! Ако бисте и Ви мене волели ја се не бих жалио,
Али како сте ви далеко од пламена којим ја горим,
Моја срећа није Ваша брига,
И од свих задовољстава које можете да окушате,
Моја љубав Вас најмање занима.

Олимпија:

¹⁴ Alain Patrick Oliver, нав. дело, 71.

Ја знам шта Вас мучи,
Ви мене не желите овде,
И бал на који ме зовете Вас вређа.

Октавио:

То је разлог мојих немира,
Ви не препознајете моју веру,
Ја одустајем од свега због Ваших чари,
А ви ништа не напуштате због мене.

Олимпија:

Изађите из тог царства љубави,
Осетљиво срце није срећно јер пати,
За мене је љубав задовољство,
За Вас је мучење.

Октавио:

Ах! Не говорите о немирима мојим,
Моја љубав даје снагу сумњама,
Свако ко се вама приближи вређа осећања моја,
Зашто нисмо сами на неком скривеном месту!
Онда би престао да се жалим и мање би ривала било да се бојим,
Долазе! Долазе! Мислите о мени поред Вас и поштедите једно срце.

Друга сцена: Италијанска арија

Жена на балу:

Према љубоморнима љубав нема милости
Њено прелепо лице жели мир а не суровост
Лепотице, све треба да одговара жељама Вашим
Купидон чува патњу за оне који њих нарушавају.

Трећа четврта: Дијалошка сцена

Олимпија:

Шта ја то видим!

Ах небо! Сурови, какав Вас бес води?

Каквим то страшним умором сијају Ваше очи?

Отавио:

Дрхти, плачи сада ти перфидна,

Иди, трчи да се опростиш од драгог свог,

Он издише у близини.

Олимпија:

Небеса!

Октавио:

Авај, ја несрећан!

Још сумњам?

Њен бол ми говори више него што треба да знам.

Сада сам сигуран који бол њу раздире,

А ипак не могу да светим свој очај на оном које њено срце обожава,

Узалуд сам пратио тог срећног љубавника,

Судбинске свечаности, сувише тамна ноћи,

Ви сте у тами сачували живот његов од освете моје,

(Олимпији)

Долажиш к' себи сурова,

А на ове речи ја сам једини који пати.

(За себе)

Осећам како сваки покрет њен појачава бес мој,

Хтео сам да је изненадим тајном која ме прогони,

Али сам исувише добро у томе успео.

Petit Air

Олимпија:

Сада видите моје планове, прошло је време претварања,

Моја тајна се открива под вашим сумњама,

Треба се жалити на љубав, ја бих је слушала да ми је говорила о Вама.

Дијалошка сцена

Октавио:

Зар мој пламен, моја нежност, моје сузе нису успеле да Вас разнеже?

Ах! Превазиђу своју слабост и учинити све да Ви патите пошто за другим горите,

Мој супарник ће живот изгубити,

Мој бес ће у њему угасити његову љубав и казнити Вашу.

Олимпија:

Сурови, престаните да ме плашите,

Не слушајте неправедни бес,

Ја сам требала да Вас волим, а Ви сте требали да ми се допаднете.

Октавио:

Незахвална, расправа ова још више буди очај мој и освету моју.

Олимпија:

Да бих Вам помогла, морам побећи од Вас.

Октавио:

Каква увреда! Моје срце то не може да поднесе.

Пета сцена: речитатив

Октавио:

Она ме оставља, подсмева се мојој патњи

Богови! Када је Химен спреман да нас уједини?

(Убрзано)

Не, не, не могу да јој објасним,

Препуштам се немиру беса мог

Послушаћу њене савете

Уништимо мог непријатеља, његову драгу драгу и мене самог

(Нежно)

Зар не би било боље да прекинем тај фатални спој,

Али, да ли ја то могу?

Неразумниче, каква узалудна нада ме сада искушава,

Од предмета моје љубави ја се више ничему не надам,

Само са њеном стварношћу треба да се борим:

Идем да паднем на колена пред незахвалницом,

Да умилостивим њено срце или да пробијем своје.

Прилог бр. 2 – структура трећег чина

L' Europe Galante, III чин
L' Italie

ПРВ А СЦЕ НА: драм ска сцена	Прелуд ијум: гудачи Форма : a-b-a Tonalni plan: ге-мол, Бе-дур Метар: <i>alla breve</i>	Дијалoшкa сцена Октавио, Олимпија, <i>basso continuo</i> Форма: Октавио: a-b-a, Олимпија: речитатив Октавио: a-b-a ₁ (<i>petit air</i>) Олимпија: речитатив Октавио: a ₂ b <i>petit air</i> Олимпија: a ₂ b <i>petit air</i> Октавио: речитатив Тонални план: це-мол, ге-мол, Де-дур, Ге-дур, е-мол, Ге-дур, Де-дур, Ге-дур, ге-мол Метар: смене <i>alla breve</i> са метром три четвртине										
ДРУ- ГА СЦЕ- НА: Ballet	Марш за Маске Гудачи, <i>basso continuo</i> Форма : a-b-a Тонални план: Де-дур, А-дур, Де-дур Метар: <i>alla breve</i>	Хор 4 сол исте , гудачи Форма : а- bc- d-c- d Тонални план: Тоналн и пла н: Де- дур, А- дур, А- дур, ха- мол, Де- дур Метар: <i>alla breve</i>	<i>Air</i> за маск -е Гудачи, <i>basso continuo</i> Форма: a ₂ -b Тонални план: Де- дур, А- дур, Метар: двана -ест осмина	Итали - јанска арија, Виоли -на, Једна жена на балу, <i>basso continuo</i> Форма: строф- ична Тонални план: де- мол, а- мол, Еф- дур Метар: дванае- ст осмина	Рондо са купле тима Гудач и, две обое, дувачи <i>basso continuo</i> Форма: R-C1- R-C2- R Тонални план: Де- дур, Метар: три четвртине	<i>Air</i> за хор, <i>La venneti</i> -ene, Хор 4 солисте , гудачи; друга појава: 2 соло гласа, <i>basso continuo</i> . <i>La venetienne</i> : сол- иста, <i>basso continuo</i> Тонални план: де-мол, ге-мол, а-мол, ге-мол, Еф- дур, де- мол Метар: три четвртине	Рондо са купл- етима Гудачи, две флауте , дувачи <i>basso continuo</i> Форма: R-C1- R-C2- R Тонални план: Де- дур, Метар: три четвртине	<i>Air</i> за хор, <i>La venneti</i> -ene, Хор 4 солисте , гудачи; друга појава: 2 соло гласа, <i>basso continuo</i> . <i>La venetienne</i> : сол- иста, <i>basso continuo</i> Тонални план: де-мол, ге-мол, а-мол, ге-мол, Еф- дур, де- мол Метар: три четвртине	<i>Ritournelle</i> гудачи Форма: a ₂ -b Тонални план: Де- дур, А- дур, Метар: три четвртине	Италијанска арија, Виоли -на, Једна жена на балу, <i>basso continuo</i> Форма: da саро Тонални план: Де- дур, А- дур, Де- дур Метар: шест четвртине	<i>La Forlana</i> <i>Tutti</i> оркестар Форма: a ₂ -b Тонални план: Де- дур, А- дур, Де- дур Метар: три четвртине	<i>Menuet</i> <i>Tutti</i> оркестар Форма: a ₂ -b Тонални план: Де- дур, А- дур, Де- дур Метар: три четвртине

ТРЕЋА СЦЕНА: драмска сцена	Речитатив Олимпија, <i>basso continuo</i> Форма: прокомпонована Тонални план: де-мол Метар: три четвртине, <i>alla breve</i> , три четвртине, <i>alla breve</i>	Petit Air Олимпија, виолина, <i>basso continuo</i> Форма: a-b Тонални план: де-мол, а-мол, де-мол Метар: три четвртине	Речитатив Олимпија, виолина, <i>basso continuo</i> Форма: прокомпонована Тонални план: де-мол, ге-мол Метар: три четвртине, <i>alla breve</i> , три четвртине, <i>alla breve</i>
ЧЕТВРТА СЦЕНА: драмска сцена	Дијалогска сцена Олимпија, Октавио, <i>Continuo</i> , Форма: речитативи Тонални план: А-дур, Е-дур, А-дур, ха-мол, ге-мол, Де-дур Метар: смењивање три четвртине и <i>alla breve</i>	Petit Air Олимпија, <i>basso continuo</i> Форма: a-b Тонални план: А-дур Метар: три четвртине	Дијалогска сцена Олимпија, Октавио, <i>Continuo</i> Форма: речитативи Тонални план: А-дур, цис-мол, А-дур Метар: смењивање три четвртине и <i>alla breve</i>
ПЕТА СЦЕНА: драмска сцена+ <i>ballet</i>	Речитатив Октавио, гудачи, <i>basso continuo</i> Форма: прокомпонована, 4 дела (италијански речитатив <i>accompagnato</i> , меланхолични исказ) Тонални план: де-мол, фис-мол, ге-мол, де-мол Метар: смењивање три четвртине и <i>alla breve</i>	Марш за маске Гудачи, <i>basso continuo</i> Форма: a-b-a Тонални план: Де-дур А-дур, Де-дур Метар: <i>alla breve</i>	

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

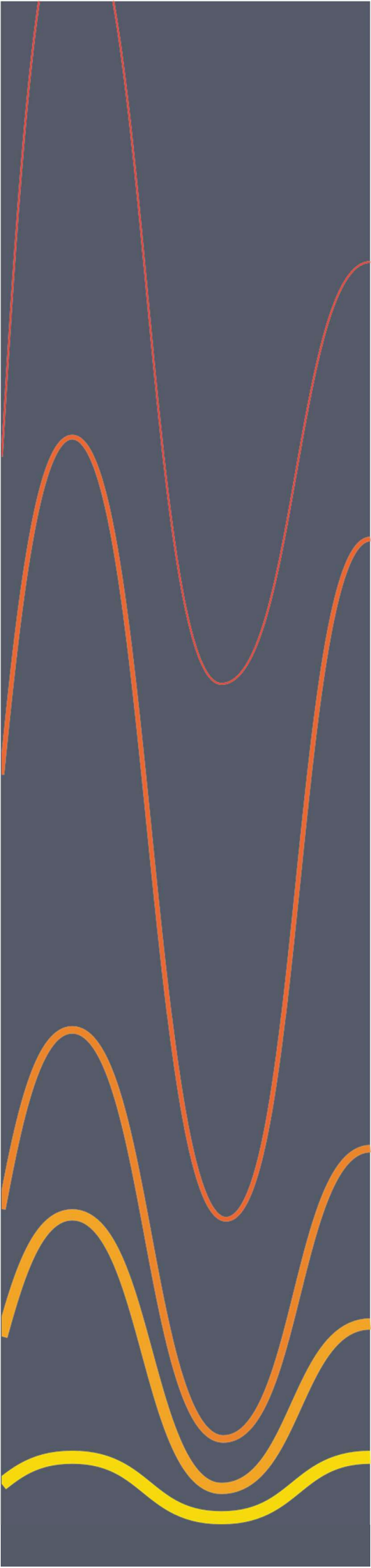
- Anthony, James R (yp.), *French Baroque Music* (London: B.T. Batsford Ltd, 1978), 130–136.
 - Antony James R, “Campra, André”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Opera*, I (London: The Macmilan Press Limited, 1992), 706–708.
 - Antony James R, “L’ Europe galante”, y: Stanley Sadie (yp.), *The New Grove Dictionary of Opera*, II (London: The Macmilan Press Limited, 1992), 87–88
 - Bukofzer, Manfred, *Music in The Baroque Era* (London: Dent, 1975).
 - Lewis, Antony and Fortune, Nigel (ypед.), *The New Oxford History of Music*, V (New York: Oxford University Press, 1975).
 - Olivier, Alan Patrick, “Les Indes galantes et L’ Europe utopique”, y: *Les Indes galantes* (Paris: Palais Garnier, 2004), 69–71.
- Opera Baroque, “L’ Europe Galanté”, http://operabaroque.fr/CAMPRA_EUROPE.htm,
приступљено 13.06.2016 y 15:00.

Miljana Mihajlović

OPERA-BALLET *L'EUROPE GALANTE* BY ANDRE CAMPRA: FRENCH GENRE AND
ITALIAN STYLISTIC INFLUENCES

ABSTRACT: *L'Europe Galante* (1697) by Andre Campre marked a new type of spectacle, the genre of opera-ballet, which followed major aesthetic and cultural changes at the turn of the 17th to the 18th century, and which differed in both thematic aspects as well as structure of the genre. In addition to considering the plot and the context of the origin of this landmark creation, the author pays special attention to the analysis of Italian influences in the third act of the work, which is set in Venice. Italian influences are present in terms of the introduction of characteristic forms such as da cappel aria, the dance character of the forlain, the concert-like treatment of instruments, etc. These influences are then observed in the context of the whole work, that is, their correlation with the French conception of the genre.

KEY WORDS: *L'Europe Galante* (1697), Andre Campra, opera-ballet, italian baroque, french baroque.

A vertical decorative band on the left side of the page, featuring a dark blue-grey background with several wavy lines in orange and yellow. The lines vary in thickness and color, creating a layered, organic effect.

МУЗИЧКИ ДИСКУРСИ XIX ВЕКА

АПСТРАКТ: Революционарна дешавања која су потресала европске земље током 1848–1849. године била су од изузетног значаја за живот и стваралаштво немачког композитора Рихарда Вагнера. Питање композиторове повезаности са револуцијом изузетно је важна тема која је привлачила пажњу бројних аутора, те стога готово да није могуће да се расправља о Вагнеровој уметничкој делатности, а да се не узме у разматрање овај сегмент његовог живота. Током 1848–1849. године Вагнер је боравио у Дрездену, где је истовремено био и у служби власти, и повезан са револуционарима који су тежили да сруше ту исту власт. У овом раду настојали смо да кроз увид у Вагнерову писану заоставштину додатно осветлимо питање ауторове позиције у политичким дешавањима током назначеног периода. Хронолошко излагање података омогућило нам је да покажемо на који начин се мењао композиторов однос према револуцији. Аналитички сагледавањем литерарног предлошка Вагнеровог дела *Зигфридова смрт* покушали смо да одговоримо на питање да ли је композитор успео да оствари своју првобитну намеру и пренесе револуционарне поруке кроз ово дело, или је ипак увидео да оно не поседује револуционарни потенцијал какав је сматрао да би требало да има.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: политичка активност, револуционарни написи, однос према револуцији, Дрезден, *Зигфридова смрт*

Увод

Године 1848. и 1849. као године покушаја револуционарне промене друштвено политичке реалности у европским земљама, биле су од изузетног значаја за живот и стваралаштво Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883). Вагнер је испрва веровао да је политичка револуција најмоћније средство за промену света и да је „новом свету“ неопходна и „нова уметност“, али је касније ревидирао свој став и сматрао да се до те промене може доћи посредством уметности која и сама мора бити изнова конструисана како би такав подухват могла да оствари.

Питање Вагнерове повезаности са револуцијом је изузетно важна тема која је привлачила пажњу различитих аутора и готово да не постоји неко ко се бавио композиторовим животом и стваралаштвом, а да је није споменуо.

У овом раду ће бити разматрано питање Вагнерове позиције током 1848–49. године у Дрездену, коју је специфичном учинило то што се налазио у служби власти у време док је био повезан са револуционарима чији је циљ био да руше ту исту власт. Затим ће бити приказани начине на које је Вагнер био ангажован у револуцији и истаћи један од најважнијих, а то је писање текстова. Анализом онога што је писао покушаћемо да прикажемо развојну путању „Вагнера револуционара“ и да покажемо да је он од почетка револуције 1848. године до момента

¹ Контакт адреса: shteenastardust@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Семинар из историје музике – општа историја музике 3 под менторством ред. проф др Драгане Јеремић-Молнар, академске 2015/16 године.

када је отишао у прогонство у мају 1849. године променио однос према револуционарним дешавањима.

Коначно, биће осветљено питање стварања *Зигфридове смрти* (*Siegfrieds Tod*), дела које је непосредно инспирисано револуционарним дешавањима. У овом сегменту рада анализом текста, а посебно Зигфридовог лика, покушаћемо да установим да ли је Вагнер успео да оствари своју првобитну намеру и пренесе револуционарне поруке кроз ово дело или је пак увидео да *Зигфридова смрт* нема револуционарни потенцијал какав је сматрао да би требало да има те је због тога одустао од првобитне замисли и био принуђен да дело прошири.

Вагнер о револуцијама до 1848. године

Вагнер је рано постао свестан револуционарних дешавања која су потресала Европу о чему је сам писао у аутобиографији *Мој живот*. Већ 1830. године, када му је било 17 година, био је упознат са Француском револуцијом из 1789. године, али и актуелном Јулском револуцијом, као и побунама које су искрсавале широм Европе. У том периоду композитор је радио коректуру пробног отиска за ново издање Бекерове (Becker) *Опште историје* коју је ревидирао Лебел (Löbell) и захваљујући томе почео да посвећује пажњу оним историјским догађајима са којима је до тада био само површно упознат. „Сада сам се по први пут ближе упознао са средњим веком и Француском револуцијом. Нарочито ми је остало у памћењу да ме је опис Револуције испунио осећањем искрене мржње према њеним херојима; како нисам био упознат са претходном историјом Француске, моје људско саосећање било је ужаснуто окрутношћу људи тога доба, и овај чисто људски импулс остао је тако снажан у мени да се сећам како ме је недавно коштало праве борбе да дам на тежини истинском политичком значају ових чина насиља“.³ Из ових Вагнерових речи пробија се негативан став према револуцији из 1789. године која га је застрашила. Међутим, у то доба до њега долазе и вести о Јулској револуцији у Паризу која у њему буди позитивне емоције: „Моје симпатије биле су у потпуности на страни Револуције, према којој сам се односио у светлу херојске народне борбе крунисане победом, и ослобођене од љаге ужасних ексцеса који су укаљали прву Француску револуцију“.⁴ Побуне које су се јављале широм Европе, укључујући и неке немачке државе, Вагнер је сматрао „борбама младог и обећавајућег против старог и декадентног дела човечанства“.⁵ О томе да су оне пробудиле ентузијазам у Вагнеру сведочи и чињеница да се прикључио студентским побунама у Лајпцигу.

Из аутобиографије немачког композитора добијамо прилично јасну представу о томе када се први пут сусреће са револуцијом као таквом и како је о њој размишљао. Наиме, када је писао

³ Richard Wagner, *My Life. Vol. I* (New York: Dodd, Mead and Company, 1911), 47.

⁴ Исто.

⁵ Исто, 48.

Мој живот, шездесетих година XIX века у време када гради пријатељство са краљем Лудвигом II Баварским (Ludwig Otto Friedrich Wilhelm), Вагнер је покушавао да се дистанцира од догађаја из 1848. и да умањи сопствену улогу у немирима и дешавањима који су се десили 1849. године. Међутим, *Мој живот*, према мишљењу проучавалаца Вагнеровог живота, није веродостојно сведочанство о његовом учешћу у револуцији 1848–9. Данас „не постоји, међутим, више никаква основана сумња да је Вагнер био уплетен у ову неуспешну револуцију. Његово пристрасно сведочење било је оповргнуто документарним и архивским материјалом, описима савременика и историјским студијама. Иако не постоје докази који би подржали повремене тврдње да је Вагнер био један од вођа устанка, чињеница о његовом учешћу више није спорна.”⁶

Вагнер у дрезденској револуцији 1848–1849.

Револуција је почела у Паризу, у фебруару 1848. године и врло брзо се проширила на остале европске градове.⁷ Ове побуне изнела је средња и радничка класа и оне су одражавале њихово незадовољство владајућим силама као и њихову потребу за већом партиципацијом у сопственим владама и тежњу ка кретању према демократизацији друштва.⁸ Један од првих већих градова које је, након Париза, захватила револуција био је Беч у ком су немири почели већ у марту 1848. године. Овај податак је значајан јер је Вагнер управо у периоду док су трајали немири у Бечу отпутовао баш у овај град због потребе да буде у близини самог изворишта револуционарних дешавања. Следећи град који је изузетно значајан за самог композитора био је Дрезден где је револуција почела 3. маја 1849. године, а угушена је свега неколико дана касније, 9. маја.

Рихард Вагнер је у доба револуције био повезан са вођама револуције у Дрездену, од којих су највећи утицај на њега оставили политички активан музичар Август Рекел (August Röckel) и руски емигрант и аристократа који је због својих уверења био лишен племићке титуле Михаил Бакуњин (Mikhail Alexandrovich Bakunin). Рекел је био изузетно близак и веома одан

⁶ Rüdiger Krohn, “The revolutionary of 1848–49”, у: *Wagner Handbook*, Ulrich Müller and Peter Wapnewski (ур.), прев. John Deathridge (London: Harvard University Press, 1992), 156–7.

⁷ Један од најбољих извора из којих се неко може обавестити о овој револуцији је књига француског историчара Жака Годшоа, *Револуције 1848*. У њој Годшо истиче да је Револуција 1848. произашла из читавог низа привредних, друштвених и политичких криза. као и да је за њену појаву било значајно и јачање национализма, који је у том периоду представљао либерални фаномен. Значајно је напоменути да је у Немачким државама национализам био повезан за тежњом ка уједињењу, с обзиром на то да је немачка конфедерација представљала слабо повезан скуп држава у којима су водеће силе биле краљевина Прусија и Аустријско царство чији је значајан део заправо био ван граница немачке конфедерације а између њих је постојао читав низ мањих држава које су називане „Трећом Немачком”. Видети у: Жак, Годшо, *Револуције 1848* (Београд: Нолит, 1987).

⁸ Заправо прве фазе индустријске револуције у којима се налазила Европа у том периоду довеле су до све већег раста градова и наглог пораста броја становника са неколико стотина хиљада на неколико милиона, долази до постепеног померања од руралне економије ка урбаној индустријској економији, долази до раста незапослености и све веће неравноправности и постаје очигледна немоћ постојећих политичких структура да конструишу механизам који би био у стању да се избори са овим променама. Модернизација води ка демократизацији и расту захтеви популације за све већим учешћем у сопственим владама и ослобађањем од апсолутистичких монарха под чијом влашћу је и даље био већи део Европе.

Вагнеров пријатељ.⁹ Према речима Ридигера Крона (Rüdiger Krohn) „...значајно је то да Вагнерова библиотека у Дрездену није садржала ни једно политичко штиво све док није упознао Рекела“.¹⁰ Рекел је био уредник часописа *Volksblätter* у ком ће Вагнер анонимно објавити своја три есеја *Немачка и њени принчеви* (*Deutschland und seine Fürsten*) *Човек и постојеће друштво* (*Der Mensch und die bestehende Gesellschaft*) и *Револуција* (*Die Revolution*) Према речима Роберта Гидингса (Robert Giddings) то је био „часопис са екстремним левичарским тенденцијама“.¹¹ Рекел је такође припадао Отацбинском удружењу (*Vaterlandsverein*) које је представљало „удружење либералних ‘напредњак’ које је нагињало републиканском државном уређењу“.¹² На скупу овог удружења одржаног 15. јуна 1848. године, Вагнер је одржао говор под називом *Како се односе републиканска настојања према Краљевству* (*Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber*).

Током 1848. године композитор је службовао на двору у Дрездену као дворски диригент и именован је за краљевског капелмајстора. Музичко стваралаштво није било једина сфера његовог интересовања, Вагнер је наине, поред компоновања (1848. године је завршио партитуру *Лоенгрин*), доста времена посветио и писању. Како је исправно уочио Јирген Кинел (Jürgen Kühnel): „Док се у својим раним написима и написима из година које је провео у Паризу бавио углавном питањима везаним за музичку естетику, Вагнер се сада [1848] окренуо два новим областима: политици и позоришној реформи“.¹³ Међу есејима са политичким садржајем—револуционарним написима у ужем смислу те речи—налазе се: *Писмо професору Францу Вигарду* (*Franz Vigard*), члану *Немачке Народне скупштине у Франкфурту* написано 19. маја 1848. године; обраћање дрезденском Отацбинском удружењу одржаном 15. јуна 1848. године; писмо управнику фон Литичау (von Lüttichau) 18. јуна 1848. године, и коначно три већ поменута есеја која је анонимно објавио у Рекеловом часопису од којих је последњи који носи назив *Револуција* настао само неколико недеља пред почетак устанка у Дрездену. Они јасно показују да је „Вагнер био више него револуционар зарад уметности“.¹⁴

Међутим, у овом периоду настају и есеји који показују да је Вагнер и у револуцији ипак размишљао као уметник. У ову групу спадају: обиман есеј под називом *План за организацију Немачког националног театра за Краљевство Саксонију* (*Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen*), који је представио 11. маја 1848. године; есеј *Вибелунзи* (*Die Wibelungen*) настао у лето 1848. године; затим, синопсис *Мит о Нибелунзима*,

⁹ Вагнер је помогао Рекелу да добије службу као помоћни диригент у Дрездену 1843. године.

¹⁰ Rüdiger Krohn, “The revolutionary of 1848–49...”, нав. дело, 156–7.

¹¹ Robert Giddings, “Wagner and the Revolutionaries”, *Music & Letters*, Vol.45, No 45 (Oxford: Oxford University Press, 1964), 353.

¹² Драгана Јеремић-Молнар и Александар Молнар, *Мит, идеологија и мистерија у тетралогiji Рихарда Вагнера. Прстен Нибелунга и Парсифал* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004), 98.

¹³ Jürgen Kühnel, “The prose writings”, у: *Wagner Handbook*, Ulrich Müller and Peter Wapnewski, прев. John Deathridge (London: Harvard University Press, 1992), 575.

¹⁴ Исто.

Скица за драму (*Der Nibelungen-Mythos, als Entwurf zu einem Drama*); у јесен 1848. године године аутор је почео да ради на првој верзији либрета за *Зигфридову смрт* и сачинио је скицу за „трагедију“ *Исус из Назарета* (*Jesus von Nazareth*). Као и „револуционарни“ написи и ови текстови настају у револуционарном времену које је свакако утицало на њих, али у њима се композитор превасходно бави областима позоришта и уметности.

Вагнерови револуционарни написи откривају постепену радикализацију његових ставова. На почетку револуције, сходно свом положају и служби на двору, морао је да заузме дипломатски став. Када пише *Писмо професору Вигарду* и држи говор у отаџбинском удружењу он се не залаже за радикалну промену система него за ревидирање постојећег. Његова политичка позиција је републиканска. Залаже се за „одобравање свим одраслим држављанима безусловног права гласа“¹⁵, а као коначни циљ револуције види потпуну еманципацију човечанства за којом би требало да уследи еманципација монархије. Према Вагнеровим речима „краљ би требало да буде први и најискренији републиканац од свих“.¹⁶ Вагнер инсистира на томе да краљ треба да остане кључна фигура у политичком животу, а бес усмерава према бахатом племству и тражи „окончање последњег одблеска аристократије“.¹⁷ Без обзира на то што је био компромисан по тону, Вагнеров говор довео је до скидања опере *Ријенци* са репертоара Дворског позоришта. Због тога је композитор написао писмо управнику позоришта у којем се оправдавао наглашавајући помирљив тон говора и бранећи ставове које је у њему изнео.¹⁸

Убрзо након тога Вагнер добија одсуство са посла, за које је молио у претходно наведеном писму. Он путује у Беч, који није случајно изабран. Поменути град био је један од првих центара које је, након Париза, захватила револуција и немачки композитор је имао потребу да се нађе у средишту тих дешавања. Вагнер се надао да ће реализовати своје нацрте за позоришну реформу и можда чак наћи нови посао. О томе колико је аутор био заинтересован за револуцију сведочи сећање Едуарда Ханслика (*Eduard Hanslick*): „Вагнер је био пун политике, очекивао је да ће победа револуције донети потпуни препород уметности, друштва и религије, ново позориште, нову музику.“¹⁹

Вагнеров политички став се радикализује у текстовима које је писао за Рекелов часопис. У есеју *Немачка и њени владари*, који је настао 6 месеци након говора одржаног у Отаџбинском удружењу, он такође заузима антиаристократски и антикапиталистички став, али напада и краља, због тога што се још увек позива на своје божанско право и то у времену када „у ствари постоји

¹⁵ Richard Wagner, “What relation bear republican endeavours to de kingship?” у: *Richard Wagner's Prose Works. Vol. IV: Art and Politics* прев. William Ashton Ellis (London: Kegan, Paul, Trench, Trübner & Co .LTD., 1895), 138.

¹⁶ Исто, 141.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Richard Wagner, “Letter to Von Lüttichau” у: *Richard Wagner's Prose Works. Vol. IV: Art and Politics*, прев. William Ashton Ellis (London: Kegan, Paul, Trench, Trübner & Co .LTD., 1895), 141.

¹⁹ Нав према: Robert Giddings, “Wagner and the Revolutionaries...”, нав. дело, 353.

само ово: права народа и кнежевске дужности“.²⁰ У тексту *Човек и постојеће друштво* Вагнер диже глас против тренутног стања у друштву: „Борба човека против постојећег друштва је почела. Ова борба, она је најсветија и најузвишенија која је икада вођена, јер она је рат свести против случаја, ума против безумља, морала против зла, снаге против слабости: то је борба за нашу судбину, наше право, нашу срећу.“²¹ Трећи есеј објављен у *Volksblätter*-у, *Револуција*, написан је само неколико недеља пре мајског устанка у Дрездену. У њему се Вагнер залагао за рушење постојећег друштвеног система. О томе добро сведоче следеће речи: „Уништићу из темеља поредак ствари у ком ви живите, јер је он израстао из греха, његов цвет је беда, а његов плод злочин; усев је дозрео, и ја сам жетелац. Уништићу сваку опсену која има моћ над људима. Уништићу владавину једног над другима, умрлих над живима, материје над духом; сломићу власт моћних, закона и својине. Нека господар човеков буде његова воља, његова жеља једини закон, његова снага читава својина, јер једино што је свето то је слободан човек, и ништа није од њега више. Нек буде поништена опсена која једноме даје моћ над милионима, милионе потчињава вољи једног јединог, опсена која овако учи: нек један има моћ све друге да усрећи. Једнак не сме да влада над једнаким, једнак нема вишу моћ од једнакога, и будући да сте сви ви једнаки, уништићу сваку владавину једног над другима.“²² Према речима Јиргина Кинела (Jürgen Kühnel) *Револуција* је „мелодраматична прозна химна ‘узвишеној богињи Револуцији’“. Анархистичка становишта су репрезентована овде оштрије него у претходним есејима, гледишта која ће бити карактеристична за Вагнерову политичку мисао од сада па надаље, кроз све промене којима ће бити изложена. Дело револуције је изнад свега дело деструкције; то је ‘продуктивна деструкција ствари какве јесу’, како ју је Бакуњин видео. Тек када стари свет буде лежао у рушевинама би нови свет могао да се уздигне, свет у коме људи не би само живели заједно као браћа већ би изнад свега били слободни – ‘слободни у својим жељама, слободни у својим делима, слободни у својим задовољствима’“.²³

Ипак, Вагнер није једино пером учествовао у револуцији. Иако је касније покушао да се дистанцира од тих активности, постоје подаци да је узео учешће у планирањима оружане побуне 3. маја. То је значајно јер је баш тог дана избила револуција у Дрездену. Према речима Роберта Гидингса (Robert Giddings): „У четвртак, 3. маја 1849. године, Вагнер је био присутан на састанку Отацбинског покрета (који је постајао све више револуционаран у својим намерама). На овом састанку донета је одлука да би требало да дође до оружаног отпора властима.“, што се коначно и догодило.²⁴ Постоје и сведочанства о томе да је Вагнерова прва мисао када је схватио да је револуција избила била да се наоружа. Постоје чак и претпоставке да је композитор заједно

²⁰ Jürgen Kühnel, “The prose writings”..., нав. дело, 579.

²¹ Richard Wagner, “Man and established society” у: *Richard Wagner's Prose Works. Vol. VIII: Posthumous, etc.*, прев. William Ashton Ellis (London: Kegan, Paul, Trench, Trübner & Co .LTD., 1899), 230.

²² Рихард Вагнер, “Револуција”, *Увод у Вагнера*, прев. Драгослав Илић (Београд: Студио Lirica, 2010), 121.

²³ Jürgen Kühnel, “The prose writings...”, нав. дело, 579.

²⁴ Robert Giddings, “Wagner and the Revolutionaries...”, нав. дело, 353.

са Рекелом наручио огромну залиху ручних бомби. У сваком случају не постоји сумња да је Вагнер био активан завереник у периоду који је довео до мајских нереда у Дрездену. Пошто су 4. маја краљ и његови министри побегли из града, побуњеници су формирали привремену владу, и у данима који су уследили према Кроновим речима „Вагнер је радио неуморно за привремену владу као гласник, посредник и извиђач. Са куле Цркве Светог крста посматрао је уличне туче које су опет избиле, као и кретање трупа и пристизање појачања и за његову и за непријатељску страну, проводио је ноћи на овом небезбедном месту.“²⁵ До коначног слома устанка дошло је 8. маја 1849. године и вође устанка попут Рекела, Бакуњина и Хојбнера (Heubner) су утамничени док је немачки композитор успео да побегне за Вајмар. Међутим, убрзо је отпутовао у Цирих пошто је издата потерница за њим, која је објављена 19. маја у дрезденском часопису *Dresdener Zeitung* и касније у другим локалним новинама.

Зигфридова смрт

Као што је већ речено, Вагнер је о револуцији размишљао имајући на памети оперску уметност и позориште. Надао се променама зато што је био дубоко незадовољан тадашњим стањем у опери—и као жанру и као институцији. О томе сведоче његови текстови о којима је већ било речи и у којима смо идентификовали три кључне области интересовања: политику, реформу позоришта и драму.

У јесен 1848. године композитор је почео да ради на првој верзији либрета за *Зигфридову смрт*,²⁶ која је требало да буде његов први уметнички допринос револуцији. Динамику настајања и уобличавања наведеног дела детаљно је изложио Ернест Њуман (Ernest Newman). Он је у биографији *Живот Рихарда Вагнера* навео податак да први нацрт под називом *Мит о Нибелунзима*. Скица за драму датира од 4. октобра 1848. године, као и да истог месеца настају две ревидиране верзије (8. и 20. октобра), након чега Вагнер почиње рад на поезији *Зигфридове смрти* коју завршава у новембру те исте године.²⁷

Зигфридову смрт Рихард Вагнер је жанровски означио као „велику херојску оперу у три чина“. Тако конципирано, наведено музичко-сценско дело састајало се из пролога, који је био подељен на два дела, првог чина који је био састављен од четири сцене, другог који је садржао шест сцена и трећег чина који се састојао од четири сцене.

²⁵ Rüdiger Krohn, “The revolutionary of 1848–49”..., нав. дело, 164.

²⁶ Важно је напоменути је да у овом раду *Зигфридову смрт* разматрана у чисто литерарном смислу, без референци на музику, будући да Вагнер није компоновао музику. Такође, треба напоменути да поема објављена 1848. године није била идентична са текстом изведеним 1876. године. Штавише, концепција дела се променила током година интервенција и сваки од тих утицаја који су уследили, до тренутка када је Вагнер завршио своју тетралогију, су искључени из овог рада.

²⁷ Ernest Newman, *The life of Richard Wagner. Volume II: 1848–1860* (London: Cambridge University Press, 1976), 28–34.

Према речима Драгане Јеремић Молнар и Александра Молнара: „Како се од фебруара 1848. захуктавала револуција најпре у Француској, а потом и у другим Европским земљама – укључујући и немачке – тако је Вагнер почео да осећа да је можда управо њему додељен месијански задатак стварања [...] дела које ће Немачку уздићи изнад осталих европских народа и омогућити јој да потисне Француску са пиједестала хегемона *цивилизованог света*”.²⁸ Слично становиште заступа и Џејмс Тредвел (James Treadwell). Херојски живот и смрт Зигфрида су, према ауторовим речима: „повезани са динамичном тежњом Немачког народа за моћи и доминацијом. Тамо где би обична историја могла видети само бруталан племенски конфликт, митска историја налази најдубље (такорећи инстинктивне) мотиве непрестаних борби читавих народа и ‘раса’ и препричавање мита асимилује прошлост у структуру која дефинише аспирације наратора”.²⁹

С обзиром на то да је Вагнер дубоко веровао у то да уметност има моћ да промени човека, он је овим делом желео да пружи свој прилог препороду немачког народа. Такво становиште заступа Ворен Дарси (Warren Darcy): „Цео сценарио из 1848. има за циљ да прикаже транзицију од примитивног репресивног друштва ка слободном, морално свесном друштву; први покретач у том процесу је Зигфрид”³⁰

Зигфридова смрт је настала управо у време када се Вагнеров став према револуцији радикализовао, тј. када се сам композитор мењао из револуционара у настанку, у правог острашћеног револуционара. Тај прелаз се јасно може видети ако се сагледа лик Зигфрида: „Зигфрид је био само отелотворење ‘чисто људског’ које је из себе изнедрио несвесни геније немачког народа и које је Вагнеров ‘велики дух’ требало да прилагоди духу времена како би га њему савремени Немци прихватили као релевантан узор. Сходно Вагнеровој теорији о односу богова и јунака у митској свести народа, Зигфрид је био јунак–биће полубожанско и полуљудско – који је људима склонима да у његов мит поверују (то јест Немцима) требало да покаже да могу бити као он, да су богови само њихове пројекције и да је време сазрело да људи престану да верују у њих и да почну да верују у себе саме. У основи фојербаховска идеја да је Зигфрид митски јунак позван да људе ослободи веровања у сопствену инфериорност према боговима и да им покаже да они могу бити или чак *јесу* богови, у *Зигфридовој смрти* добила је централно место”.³¹ О Зигфридовим херојским подвизима у наведеном делу сазнајемо одмах на почетку, у првом делу пролога у сцени са Нормама које говоре о догађајима који су претходили и проричу да ће се

²⁸ Драгана Јеремић-Молнар, Александар Молнар, *Мит, идеологија и мистерија у тетралогiji Рихарда Вагнера, Прстен Нибелунга и Парсифал...* нав. дело, 80.

²⁹ James Treadwell, “The ‘Ring’ and the Conditions of interpretation: Wagner’s writing, 1848. to 1852”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 7, No. 3 (1995), 220.

³⁰ Warren Darcy, “‘Everything That Is, Ends!’: The Genesis and Meaning of the Erda Episode in *Das Rheingold*”, *The Musical Times*, Vol. 129, No. 1747 (1988), 445.

³¹ Драгана Јеремић-Молнар и Александар Молнар, *Мит, идеологија и мистерија у тетралогiji Рихарда Вагнера, Прстен Нибелунга и Парсифал...*, нав. дело, 87.

Зигфрид борити за богове и „кроз тријумф донети мир”.³² Још један од примера сликања Зигфрида као хероја (којих заиста има много) можемо наћи у првој сцени првог чина у којој Хаген описује Зигфрида као неустрашивог, снажног хероја, Вотановог потомка, Велзунга који је убио змаја, успео да прође кроз ватру до Бринхилде и домогао се Нибелуншког блага. Хагенове речи нам указују и на то шта Зигфрида покреће: „Покреће га потрага за авантурама, свет му је тесан, његова потрага ће га сигурно довести на обале Рајне”, чему се Хаген искрено нада како би се домогао прстена.

Ипак, Зигфрид, иако замишљен као неустрашиви јунак који поседује потенцијал да ослободи себе а потом и човечанство од власти коју врховни бог Вотан има над њим, у *Зигфридовој смрти* не остварује тај задатак. Њиме манипулишу Хаген и Гунтер, који га искоришћавају како би остварили своје личне циљеве (Хаген како би се домогао прстена, Гунтер како би се домогао Бринхилде), те он постаје готово марионета у њиховим рукама. Хаген и Гунтер су већ у првој сцени првог чина сковали заверу да уз помоћ напитка наведу Зигфрида да заборави Бринхилду, заљуби се у Гутруну, Гунтерову сестру, ожени је, а заузврат у краљевство Гибихунга доведе Бринхилду која ће постати Гунтерова невеста и донети прстен за којим чезне Хаген.

Зигфрида је Вагнер представио као ратника који не хаје за правду и правичност, и узима све што може да дограби средствима своје физичке моћи. Он је претња стабилности остатка „митског” света, нарочито због његове неспособности да се придржава норми тог света и због очигледног игнорисања правила по којима свет функционише. За њега је закон једино његова воља. То се очитује у првој сцени трећег чина у којој га Рајнске кћери упозоравају на проклетство и преклињу га да одбаци прстен, што он наравно одбија. Оне му експлицитно стављају до знања да ће, уколико се не одрекне прстена, умрети још истог дана.³³ Његови подвизи сведоче о њему као ратнику који трага за авантуром и који одговара на изазове на једини начин за који је способан – борбом. Међутим, убрзо се испоставља да је Зигфрид непромишљена личност која олако упада у замку коју му поставља Хаген. Ту постоје два кључна момента у либрету: друга сцена у првом чину, када испија пиће „зачињено” чаробним прахом, побратимљује се са Гунтером и одлази да оствари све оно што су Хаген и Гунтер наумили; други моменат је четврта сцена другог чина у којој се заклиње на Хагеновом копљу да говори истину и тиме сам себи потписује смртну пресуду.

Можемо закључити да је Зигфридово јунаштво неаутентично. Иако не осећа страх и поседује огромну физичку снагу, све његове акције су биле аутодеструктивне.

³² Richard Wagner, “Siegfrieds Tod”, у: *Richard Wagner's Prose Works. Vol. VIII: Posthumous, etc.* прев. William Ashton Ellis (London: Kegan, Paul, Trench, Trübner & Co. LTD., 1899), 4.

³³ Исто, 39.

На самом крају дела, пре него што мрвог Зигфрида отпрати у Валхалу, Бринхилда изговара кључне завршне речи: „Само један влада, Свеоче, ти величанствени!“³⁴ Овим Бринхилдиним обраћањем Вотану Вагнер је изневерио своја настојања да прикаже Зигфрида као револуционара који ће човечанство ослободити од представе бога, односно владара. Међутим, ако би се овај завршетак сагледао у контексту Вагнерових умерених револуционарних написа може се направити паралела између краја *Зигфридове смрти* и његовог обраћања Отацбинском удружењу у коме се залагао за то да монарх и даље остане на власти. „*Зигфридова смрт* је, у том контексту посматрана, требало да буде Вагнеров уметнички покушај да се републиканцима и другим политички самоосвештеним Немцима на оперски начин покаже шта уопште треба да обнављају – када су се већ латили политичке делатности.“³⁵ Ипак, прави проблем са делом је настао онда када је Рихард Вагнер осетио потребу да промени његов завршетак како би га уклопио у своје нове идеолошке погледе на свет. После слома Дрезденског устанка немачки аутор је увидео да *Зигфридова смрт* ипак није пренела његове поруке и одлучио је да напише *Младог Зигфрида* који је по карактеру другачији од оног из *Зигфридове смрти* и који је, за разлику од њега, требало да буде „прави револуционар“.

Закључак

Из свега што је до сада речено може се извести закључак да су и у Вагнеровој мисли и у његовом животу уметност и политика увек биле нераскидиво повезане. Све његове политичке активности, најрадикалније испољене управо током Дрезденског устанка, увек су биле покретане Вагнеровим уметничким тежњама. Вагнерова намера да помоћу уметничког доприноса револуцији, у овом случају његове поезије *Зигфридова смрт*, утиче на промену друштвено политичке реалности била је осуђена на неуспех. Овај покушај био је осуђен на пропаст због комплексности и хетерогености идеја које је покушавао да помири у овом делу а које су биле проузроковане околностма у којима се налазио. Политичка револуција за коју је веровао да ће му бити од помоћи како би остварио своје уметничке циљеве, пре свега, реформу позоришта није му у томе помогла. Међутим, композитор ту идеју није напустио након слома устанка. Променио је начин борбе и коначно остварио свој идеал Бајројтско позориште (*Bayreuther Festspielhaus*) на чијем је отварању 1876. године премијерно изведен свечани сценски комад посвећења *Прстен Нибелунга*. Текст закључујем Кроновим речима „Код Вагнера сва мисао и деловање је усмерено према унапређењу његове уметничке креативности и реализацији његових уметничких

³⁴ Исто, 50.

³⁵ Драгана Јеремић-Молнар и Александар Молнар, *Мит, идеологија и мистерија у тетралогији Рихарда Вагнера, Прстен Нибелунга и Парсифал...*, нав. дело, 99.

концепата. Они који траже Вагнера револуционара морају стога да га траже првенствено у његовим делима.”³⁶

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Giddings, Robert, “Wagner and the Revolutionaries”, *Music & Letters*, Vol.45, No. 45 (1964).
- Годшо, Жак, *Револуције 1848* (Београд: Нолит, 1987).
- Darcy, Warren, “‘Everything That Is, Ends!’: The Genesis and Meaning of the Erda Episode in *Das Rheingold*”, *The Musical Times*, Vol. 129, No. 1747 (1988).
- Јеремић-Молнар, Драгана, Александар Молнар, *Мит, идеологија и мистерија у тетралогии Рихарда Вагнера, Прстен Нибелунга и Парсифал* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004).
- Krohn, Rüdiger, “The revolutionary of 1848–49”, у: Ulrich Müller and Peter Wapnewski, *Wagner Handbook*, прев. John Deathridge (London: Harvard University Press, 1992).
- Kühnel, Jürgen, “The prose writings”, у: Ulrich Müller and Peter Wapnewski, *Wagner Handbook*, прев. John Deathridge (London: Harvard University Press, 1992).
- Newman, Ernest, *The life of Richard Wagner. Volume II. 1848–1860* (London: Cambridge University Press, 1976).
- Treadwell, James, “The Ring and the Conditions of Interpretation: Wagner’s Writing, 1848. to 1852”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 7, No. 3 (1995).
- Wagner, Richard, “Letter to Von Lüttichau”, у: *Richard Wagner’s Prose Works. Vol IV: Art and Politics*, прев. William Ashton Ellis (London: Kegan, Paul, Trench, Trübner & Co.LTD, 1895).
- Wagner, Richard, “What relation bear republican endeavours to the kingship?”, у: *Richard Wagner’s Prose Works. Vol IV: Art and Politics*, прев. William Ashton Ellis (London: Kegan, Paul, Trench, Trübner & Co.LTD, 1895).
- Wagner, Richard, “Man and established society”, у: *Richard Wagner’s Prose Works. Vol VIII: Posthumous, etc.*, прев. William Ashton Ellis (London: Kegan, Paul, Trench, Trübner & Co.LTD, 1899).
- Wagner, Richard, “Siegfrieds Tod”, у: *Richard Wagner’s Prose Works, Vol VIII: Posthumous, etc.* прев. William Ashton Ellis (London: Kegan, Paul, Trench, Trübner & Co.LTD, 1899).
- Wagner, Richard, *My Life. Vol. I* (New York: Dodd, Mead and Company, 1911).

³⁶ Rüdiger, Krohn, “The revolutionary of 1848–49...”, нав. дело, 165.

- Вагнер, Рихард, „Револуција“, *Увод у Вагнера*, прев. Драгослав Илић (Београд: Студио Lirica, 2010).

Tina Mladenović

WAGNER AND REVOLUTION 1848–1849.

ABSTRACT: Revolutionary events that shook European countries during 1848–1849. were of exceptional importance for the life and work of the German composer Richard Wagner. The question of the composer's connection with the revolution is an extremely important topic, which attracted the attention of various authors, therefore it is almost impossible to discuss Wagner's artistic activity without considering this segment of his life. During 1848–1849. Wagner stayed in Dresden, where he was in the service of the government, but at the same time connected with the revolutionaries, who sought to overthrow that same government. In this paper, we have created an insight into Wagner's written legacy to shed additional light on the question of the author's position in political events during the indicated period. The chronological presentation of the data allowed us to show how the composer's attitude towards the revolution changed. Analytically looking at the literary template of Wagner's work, *The Death of Siegfried* will answer the question of whether the composer managed to achieve his original intention and convey revolutionary messages through this work, or whether he still saw that it did not have the revolutionary potential that he thought it should contain.

KEY WORDS: political activity, revolutionary writings, attitude towards the revolution, Dresden, *Siegfried's death*.

РЕЦЕПЦИЈА УВЕРТИРЕ ЗА *ТАНХОЈЗЕРА*. РАЗМИШЉАЊА ФРАНЦА ЛИСТА И ЈОХАНА ЛОБЕА²

АПСТРАКТ: *Танхојзер* (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 1845), романтична опера у три чина, изведена је премијерно 19. октобра 1845. године у Дрездену, под диригентском палицом немачког композитора, Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883). Дело је привукло велику пажњу јавности која је била подељена у својим утисцима. Током времена увертира *Танхојзера* се издвојила као самостална композиција и почела да „живи“ самостални концертни живот. Истовремено она је изазвала и велику пажњу Вагнерових савременика. Узимајући у обзир сва критичка мишљења која су изнесена о наведеном делу, циљ овог рада је да првенствено представи размишљања Рихарда Вагнера о увертирама. У наставку рада ће бити размотрени коментари Франца Листа (Franz Liszt, 1811–1886) и Јохана Кристијана Лобеа (Johann Christian Lobe, 1797–1881), који су се у својим есејима, за разлику од других критичара, првенствено фокусирали на увертиру, а не на целокупно музичко-сценско остварење. Основни проблем о ком аутори расправљају јесте да ли је наведени сегмент музичког дела довољно добар као самостално дело.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Рихард Вагнер, концепт увертире, концертни комад, критичка становишта, опера.

Увод

Танхојзер (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 1845), романтична опера у три чина, изведена је премијерно 19. октобра 1845. године у Дрездену, под диригентском палицом композитора, Рихарда Вагнера. Дело је привукло велику пажњу јавности која је била подељена у својим утисцима. Ипак, умеће и таленат композитора су били признати, а да је публика заиста волела да чује *Танхојзера* говори и извештај једних лајпцишких новина о ефекту који је опера постизала. Наиме, наводи се да је чак и након што је дело годину дана било присутно на репертоару и даље изазивало толико одушевљење, да је композитор три пута након завршетка позиван на бину да се поклони, што је био незапамћен успех.³ Велики број утицајних људи из области културе је писао о овој опери и то на различите начине, па се намеће питање шта их је тако снажно интригирало у овом делу. Вероватно да су били привучени већ и самим садржајем опере, који у себи садржи сукоб узвишене духовности и области којом владају чула. Главни јунак је растрзан између оног духовног у њему и божанских задовољстава које му је открила и пружила богиња љубави Венера. Супротстављање таквог „грешног“ античког божанства и хришћанства у опери, изазвало је бројне расправе и чак осуде музичких критичара, а и оних који нису имали

¹ Контакт адреса: biljana.aleksandrovski@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Семинар из историје музике 3 – општа историја музике под менторством ред. проф. др Драгана Јеремић-Молнар, академске 2015/16 године.

³ *Signale für die musikalische Welt*, Leipzig, 17 February 1847, нав. према: Herbert Barth, Dietrich Mack, Egon Voss (уред.), *Wagner, a Documentary Study* (London: Thames and Hudson, 1975), 163.

везе са музиком. Истовремено, дело је било и прихваћено од бројних напредних слободнијих умова, који су поздрављали и избор тематике, али и музичких средстава и мелодијску инвенцију.

Чини се да је и сам Вагнер имао посебан однос према *Танхојзеру*, будући да је овом делу посветио више писаних радова и током живота му се често враћао преправљајући саму партитуру. Инспирација за дело композитору се јавила када се враћао у Дрезден, град у ком је био радо очекиван, из непријатељски настројеног Париза у априлу 1842. године. Добио је идеју да напише оперу која ће приказати хедонистички свет, конфликт између овоземаљског ужитка и одрицања зарад мира душе на оном свету. Тада је сматрао да ће ова опера бити његова „најоригиналнија креација“, што је и написао пријатељу Ернсту Кицу (Ernst Benedikt Kietz) у писму 1842. године.⁴ Либрето је саставио у априлу 1843. и већ у јулу почео да пише музику коју завршава две године касније. Прво је скицирао музику која ће осликати амбијент Венериног брега као и хор ходочасника, затим и остатак опере, а како на премијери дело није примљено баш најбоље, Вагнер је одмах (често се налази податак „ноћ након премијере“) започео прву од неколико ревизија. Колико му је значио *Танхојзер* илуструју и често цитиране речи које је упутио супруги Козими (Cosima Wagner): „Дугујем свету *Танхојзера*“, и то пред крај свог живота, 23. јануара, 1883. године.⁵ Најпознатије су две верзије опере, дрезденска (коначна из 1852. године) и париска (1861), иако се Вагнер чак и много касније, 1875. године вратио овом делу.⁶ Највећим променама подвргавао је управо музику која је прва скицирана, ону која евоцира Венерин брег, затим финале, и за париску продукцију, почетак првог чина. Оно што је Вагнер осећао јесте да је неопходно „додати снагу“ музици Венериног брега. Будући да је до припреме дела за извођење у Паризу када је претрпело највеће промене завршио и *Лоенгрин* (*Lohengrin*, 1848) и *Тристана и Изолду* (*Tristan und Isolde*, 1859), и почео да ради на *Прстену Нибелунга* (*Der Ring des Nibelungen*, 1848–1874), стекао је довољно искуства да може да преправи „хорор Венериног брега“ онако како је одувек желео, али није имао довољно знања.⁷ Тему која се везује за Венеру Вагнер је обогатио највише иновативном хармонијом коју је у међувремену осмислио радећи на наведеним делима, највише на *Тристану и Изолди*. Када је реч о увертири, у литератури се не спомињу велике промене у партитури, али је логично, ипак, да су се на музику увертире одразиле споменуте промене музике опере. Осим тога, познато је да је Вагнер изменио крај увертире јер је то захтевало концертно извођење. Све до бечке продукције 1875. године, сцена баханалија на Венерином брегу се није комбиновала са увертиром.⁸

⁴ Peter Wapnewski, “The Operas as Literary Works”, у: *Wagner Handbook*, by Ulrich Müller and Peter Wapnewski (ур.), прев. John Deathridge (Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press, 1992), 19.

⁵ Werner Breig, “The Musical Works”, у: *Wagner Handbook* by Ulrich Müller and Peter Wapnewski (уред.), прев. John Deathridge (Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press, 1992), 426.

⁶ Исто, 422.

⁷ Peter Wapnewski, “The Operas as Literary Works...”, нав. дело, 21.

⁸ Werner Breig, “The Musical Works...”, нав. дело, 429.

Вагнер је из опере издвојио увертиру, омогућавајући њено извођење као концертног комада, а у ту сврху је написао и програмски коментар који је олакшавао тумачење музичког тока. Коментар је написан за потребе извођења увертире у Цириху, а објављен је у *Neue Zeitschrift* 14. јануара 1853. године. Вагнер је у писму пријатељу Теодору Улиху (Theodor Uhlig) написао да су извођачи тражили програмски коментар попут оног који је претходно написао за извођење Бетовеновог *Кориолана*, јер су сматрали да ће им помоћи да боље разумеју и самим тим боље и изведу дело.⁹ Текст је потпуно дескриптивног карактера, богат придевима, и описује различита осећања или кључна места у радњи на које се музика односи. Било је много лакше извести само увертиру и она је живела концертни живот. Често је извођена самостално и неколико година пре него што ће се комплетна опера поставити у неким градовима, па је публика била упозната са њом као концертним комадом. У својим писмима, Вагнер се осврће на извођења у Паризу (1850), Берлину, Минхену, Баленштату, Франкфурту, Дармштату, Цириху (1852), Лондону (1855), Стразбуру (1858) и Лајпцигу (1862).¹⁰

Управо зато што се толико издвојила као самостална композиција и зато што је изазвала велику пажњу Вагнерових савременика, увертира за *Танхојзера* је предмет мог интересовања у овом раду. О *Танхојзеру* писале су многе личности из области музике и културе Вагнеровог времена, од којих су најзначајније Едуард Ханслик (Eduard Hanslick), Франц Лист (Franz Liszt), Јохан Кристијан Лобе (Johann Christian Lobe, 1797–1881) и Шарл Бодлер (Charles Pierre Baudelaire). Већина аутора је у својим текстовима писала претежно о опери, запостављајући увертиру и тек узгред је спомињући, због чега њихови ставови нису у овом раду разматрани. Са друге стране, Лист и Лобе су аутори који се фокусирају на увертиру што је разлог зашто су њихови есеји одабрани у овом раду. Још један битан разлог јесте да су оба есеја разматрала дрезденску верзију опере. У наставку текста ћу најпре представити Вагнерова размишљања о увертирама, затим како је осмислио увертиру за *Танхојзера* и како су је његови савременици коментарисали и разумели (на примеру два репрезентативна есеја немачких савременика). Главни проблем о ком расправљају аутори је да ли увертира јесте или није довољно добра као самостално дело.

⁹ Translator's note to Richard Wagner, Overture to Tannhäuser, у: *The Theatre, Richard Wagner's Prose Works*, прев. William Ashton Ellis, Volume 3 (1894), 229–31.

¹⁰ Stewart Spencer and Barry Millington (прев. и ур.), *Selected Letters of Richard Wagner* (London & Melbourne: J. M. Dent & Sons LTD, 1987).

Вагнерово размишљање о оперској увертири

За разумевање Вагнеровог става према увертири, а самим тим и полазне тачке настанка увертире за *Танхојзера*, неопходно је познавање његовог текста *О увертири* (*Über die Ouvertüre*) објављеног 1841. године у париским новинама *Revue et gazette musicale de Paris*.¹¹ Текст је написан четири године пре *Танхојзера* и даје увид у то како је Вагнер размишљао о концепту увертире. Након што је укратко представио развој увертире анализирајући њену функцију у опери и не пропуштајући да истакне одређена својства, општа места и мане (по његовом мишљењу), Вагнер се најпре задржао на Глуку (Christoph Willibald Gluck, 1714–1787) и Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), и њиховим увертирама које су по његовом мишљењу врхунски модели на које се треба угледати приликом писања увертире. У наставку текста, издвојио је Керубинија (Luigi Cherubini, 1760–1842) и Вебера (Carl Maria von Weber, 1786–1826), а највећи значај дао је Бетовену (Ludwig van Beethoven, 1770–1827). Занимљиво је да се Вагнер у овом тексту мање бавио самим обликом, а више музичким садржајем увертире, мотивима и њиховим драмским потенцијалом, док хармонски план уопште није споменуо.

Најпре је неопходно сагледати која дела је Вагнер издвојио и зашто. Након споменутог увода, посвећена је пажња Моцартовој увертири за *Дон Ђованија* (*Don Giovanni*, 1787). По Вагнеровом мишљењу, водећа драмска мисао дата је кроз две теме, а њихов покрет и развој узроковани су искључиво музичком логиком, а не драмом.¹² Вагнер истиче Моцартову способност да представи трагично начело опере кроз музику, не описујући драмску радњу, да без реминисценција на оперу слушалац буде задивљен самим музичким развојем тема.¹³ Као опозит *Дон Ђованију* стоји Бетовенова *Леонора бр. 3* (*Leonora Overture no. 3*, ор. 72b, 1805), коју Вагнер карактерише као „чисту музичку драму, не само као скицу основних драмских идеја, или чак чисти увод у дело, већ као драму у најидеалнијем значењу те речи“.¹⁴ *Леонору* назива „титанском увертиром“ и издваја једну идеју која њоме влада: слободу. Закључно назива ово дело „Бетовеновом поемом“, јединственим остварењем које се више не може називати увертиром која представља увод у оперу, јер превазилази димензије увертире као такве и антиципира комплетну драму и самим тим умањује уживање у драмском делу којем би требало да претходи.¹⁵

Као коначни „модел“ за писање увертира издвојена је Глукова *Ифигенија на Аулиди* (*Iphigénie en Aulide*, 1774). Вагнер је сматрао да увертира треба да нас преведе у више сфере и припреми нас за драму, али и да формира самосвојно музичко дело.¹⁶ Може се схватити да је на

¹¹ Richard Wagner, “On the Overture”, *Richard Wagner’s Prose Works*, прев. William Ashton Ellis, Volume 7 (1898), 153–65.

¹² Исто, 159.

¹³ Исто, 160.

¹⁴ Исто, 160.

¹⁵ Исто, 161–2.

¹⁶ Исто, 162.

неки начин ова увертира „помирење“ Моцартових и Бетовенових тежњи, јер он жели инструменталну драму која ће музички, употребом тема из опере, одсликати драму/сукоб из опере. У том смислу, издваја наведену увертиру као пример за најбољи метод компоновања увертире. Два супротстављена елемента, војска грчких хероја представљена кроз јаки унисони мотив и сама Ифигенија описана нежном музиком, довољан су контраст да представе идеју старе грчке трагедије, драме у највишем смислу која се открива кроз музику. Што се тиче самог развоја тема, Вагнер је на почетку есеја критиковао „празан ход“ у развојним одсечима (понављање мотива, једноставан рад са мотивом, тзв. „попуњавање простора“), а на крају закључује да развојност треба да се дешава по музичким правилима независно од драме, која може само да уништи ток музике.¹⁷

Сумирајући достигнућа споменутих аутора, Вагнер изводи закључак да је највеће умеће компоновати увертиру која ће приказати кључне идеје драме само средствима инструменталне музике, без представљања судбине ликова. Увертира би требало да представља музичку драму изражену кроз сукоб музичких мотива.¹⁸ Завршетак дела би требало да буде тријумфалан, без обзира што херој у опери не побеђује судбину.¹⁹

О увертири за Танхојзера

Макро структура увертире за *Танхојзера* је врло јасна и врло лако се могу одредити границе сонатног облика у ком је написана. Посматрано из претходно објашњеног композиторовог размишљања о увертири, чини се да је Вагнер најближи Глуковом моделу увертире, што примећује и Томас Греј (Thomas S. Grey) у свом тексту о естетици форме увертире код Вагнера.²⁰ Греј такође увиђа и да је форма лучна, односно да постоји А (увод), Б (сонатни облик), А¹, (кода); као и да је унутрашњост сонатног облика могуће тако сагледати, будући да је реприза обрнута, и да материјал са почетка заокружује дело. Попут Глука који је музиком представио два супротна драмска елемента у увертири за *Ифигенију на Аулиди* и Вагнер је увертиру за *Танхојзера* замислио као контраст два кључна тематска мотива – теме хора ходочасника из трећег чина којим почиње увод и музике која се базира на мотивима музике Венериног брега, а која доминира сонатним обликом. Избором ових материјала из опере, Вагнер је у увертири представио сукоб духовне узвишености и људске слабости, овоземаљског ужитка као основни сукоб у опери. И

¹⁷ Исто, 164.

¹⁸ Исто, 165.

¹⁹ Са друге стране, Вагнер је у свом најважнијем делу, *Опера и драма* (*Oper und drama*, 1851), написао да је за схватање музичког тока неопходно обухватити и песничку намеру без које би музички израз остао нејасан. Стога он у овој књизи износи мишљење да је логичније изводити увертиру на крају, уместо на почетку опере. Како је ово дело настало после *Танхојзера* и после Листовог есеја, и да у њему нема много спомињања увертире, оно није разматрано. Такође, увертира се тек узгред спомиње на неколико места, и није у фокусу пишчевих мисли. Нав. према: Rihard Wagner, *Opera i drama* (Beograd: Madlenianum, 2003), 280.

²⁰ Thomas S Grey, Wagner, “The Overture, and the Aesthetics of Musical Form”, *19th-Century Music*, Vol. 12, No. 1 (1988), 3–22.

заиста, унутрашњи конфликт главног лика одвијаће се на овој релацији. Осим поменутих материјала из опере који се јављају у увертири, Вагнер је употребио још неке. Тако се на месту друге теме налази Танхојзерова усхићена песма о љубави упућена Венери из првог чина. У увертири није представљена Елизабета, иако је она противтежа Венери у смислу земаљске љубави Танхојзера, иако је она та која ће својом жртвом искупити његове грехе. Може се закључити да је композитор увертиру компоновао у складу са оним што је писао, дакле, није представио индивидуалне судбине ликова. Вагнер никако није у увертири „препричао“ оперу, иако се одређене аналогije са опером наравно могу правити.

Листов есеј о увертири за *Танхојзера* (*The Overture to Tannhauser*, 1849) је често цитиран у готово сваком раду или књизи која даје чак и само основне информације о опери. Лист је подржавао Вагнера, и није се либио да то и јавно покаже. *Танхојзера* је поставио у Вајмару 1849, када настаје и његов есеј.²¹ Ипак, нису сви делили Листово одушевљење увертиром. Едуард Ханслик је 1846. године добио позив од Вагнера лично да чује *Танхојзера* и након извођења је написао текст у којем је похвалио оперу, али одбацио увертиру као „незадовољавајућу независну композицију“.²² Ханслик је у свом приказу опере *Танхојзер* написао да Вагнерове увертире јесу добре као програмски инструментални увод за оперу, али да је Вагнеру неопходна реч, односно текст, како би развијао своју музику.²³ У том смислу, по његовом мишљењу, у увертири је превише понављања кључних материјала.²⁴ Овај текст је Лист познавао, али занемарио, будући да је посматрао дело из другог угла, а и Ханслик врло мало пажње поклања увертири. Тако се долази и до Јохана Кристијана Лобеа,²⁵ који је такође имао своје виђење дела. Иако износи бројне критике, оне су умногоме узроковане Вагнеровим програмским коментаром и, уопште, посматрањем увертире као независног дела одвојеног од опере. Он не умањује значај музике саме по себи, већ оспорава увертиру као ново, револуционарно и самостално дело. Управо зато је занимљиво упоредити његово мишљење са Листовим, јер су обојица били Вагнерови савременици који су могли да утичу на рецепцију дела у јавности.

²¹ Интересантно је да је Вагнер тајно присуствовао једној проби и био одушевљен Листовом клавирском транскрипцијом увертире, а када је неколико месеци касније прочитао и есеј у париским новинама *Journal des débats* осетио је потребу да одговори Листу на похвале.²¹ Тада је Вагнер рекао да је Лист, желећи да представи његово дело публици, створио право, ново уметничко дело, да је као што је дириговао опером, тако и писао о њој, „из унутрашњости свога бића“.²¹ Наведено према: David Trippet, “Preface to: Franz Liszt, The Overture to Tannhauser”, у: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey (yp.) (Princeton: Princeton University Press, 2009), 254.

²² Eduard Hanslick, “Tannhäuser”, у: *Vienna's Golden Years of Music* by Eduard Hanslick, 1850–1900, прев. и ур. Henry Pleasants III (New York: Simon and Schuster, 1950), 26.

²³ Исто.

²⁴ Исто.

²⁵ Јохан Кристијан Лобе (1797–1881) био је флаутиста, теоретичар, композитор и писац, а познат је и као уредник неколико часописа о музици (*Musikalische Eilpost*, *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Leipzig Illustrirte Zeitung*). Није одобравао Вагнерова писања о музици, али је поштовао његово композиторско стваралаштво. Ако се узме у обзир „рат романтичара“, односно, борба музичара за програмску или апсолутну музику, Лобе се може се „сврстати“ у конзервативце који су подржавали апсолутну (наспрам напредњака, у којим би били Лист, Вагнер и Берлиоз).

Главни сукоб мишљења двојице аутора одвија се на истој линији као и главни сукоб у музици тог времена, односно, око средине XIX века. У основи, постављају се питања: колико се музиком може дочарати ванмузички садржај и колико је садржај схватљив некоме ко нема увид у њега? Значајно је упоредити ова два мишљења, будући да обојица аутора заступају став да о музичком делу треба судити на основу њега самог, а не уз узимање у обзир Вагнерових теоријских радова. Због тога су управо разматрана размишљања Лобеа и Листа као двојице аутора који не омаловажавају Вагнерове композиције због Вагнерових теоријских радова. Увертира је дело које неминовно има одређен програм, будући да претходи музичко-драмском делу, и композитори су их углавном писали са идејом о опери која ће уследити. Вагнер сигурно не би написао такво дело, попут увертире за *Танхојзера* да није на уму имао и поетски предложак опере која га је водила кроз музички ток. То је подвучено и коришћењем тематских материјала из опере.

Листово мишљење о увертири за Танхојзера

Творац концепта музике која има програмску идеју, Лист, управо тако размишља о овом делу, подразумевајући присуство програма, односно идеје о опери којој увертира претходи. Лист чак у есеју говори о увертири као о симфонијској поеми, то је време када он увелико ради на својим поемама, иако до тада није објавио ниједну.²⁶ У прилог овој идеји свакако иде и чињеница да је Вагнер за наведене увертире сам написао програмске коментаре.

Есеј Франца Листа о *Танхојзеру* објављен је 1849. године први пут, а потом је Лист проширивао основни текст. Две године касније, Лист је писао о *Танхојзеру* и *Лоенггину*, и ова обимна студија је објављена 1851. на француском, а наредне године и на немачком језику.²⁷ Финална верзија есеја о *Танхојзеру* се састоји из 4 дела: први говори о теми, историјској позадини, опширно о либрету; други је дескриптивна анализа увертире виђене као затворено, самостално симфонијско дело; трећи описује драму у музици; а четврти је укупна процена значаја партитуре као почетка „нове ере драмске уметности“.²⁸ За овај рад значајан је други део есеја јер је у њему Листов фокус на увертири.²⁹ Лист тај одељак почиње речима да увертира ове

²⁶ Првих 6 поема је објављено 1856. године, али је прву поему, *Прелиди*, скицирао је раније, још 1844. године.

²⁷ На француском језику је студија објављена под насловом *Lohengrin et Tannhauser de Richard Wagner par Franz Liszt* 1851. године, између осталог и у сврху промовисања Вагнерових дела.

²⁸ David Trippet, “Preface to Johhan Christian Lobe, *Letters to a Young Composer about Wagner*”, у: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey (ур.) (Princeton: Princeton University Press, 2009), 256.

²⁹ Други део есеја коришћен је из превода америчког критичара Џона Двајта (John Sullivan Dwight), који је објављен у *Dwight's Journal of Music* 1853. године. В: “Franz Liszt, Wagner's *Tannhäuser*, II Overture”, у: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey (ур.), прев. John Sullivan Dwight (Princeton: Princeton University Press, 2009), 257–68.

опере (*Танхојзера*) и сама није ништа мање изврсно дело од опере, те да сумира идеје опере.³⁰ Пре него што ће се упустити у анализу и објашњавање свог погледа на дело, Лист истиче да:

„Увертира формира симфонијско дело само за себе и може се посматрати као независна композиција одвојена од опере која следи. Две водеће мисли, које се развијају, стапају се у сјајно ушће јасно изражавајући карактер, један фуриозни, а други са неодољивошћу, која упија све у себе. Ови мотиви су толико карактеристични да садрже у себи смисао музичке мисли поверен инструментима. Тако јасно одсликавају емоције које изражавају, да није потребан текст објашњења да се препозна њихова природа, нити су потребне речи које су накнадно додате“.³¹

Може се рећи да су ово кључне речи читавог есеја, јер је у њима садржана есенција Листовог мишљења. У наставку текста, помало ироничним тоном изражава неслагање са „учењацима“, онима који су конзервативни и сматрају да ће увертира, одвојена од своје опере, бити неинтересантна и неразумљива публици.

Листове речи откривају да је он у то време врло занесен идејом о програмској музици, и чак субјективан у овом раду. Он даје врло јасну и прегледну анализу увертире (дакле, форма је транспарентна, као што је истакнуто), бавећи се мотивима, ритмом, хармонијом, не толико функцијом материјала у облику, колико њиховом изражајношћу, карактером, и компонентама које је Вагнер активирао како би дочарао одређену атмосферу. Обратио је пажњу и на метар, инструментацију и тоналитете, дакле, обухватио је све компоненте приликом сагледавања музичког тока. Оно што издваја јесте савршени баланс увода и коде који су базирани на истом тематском материјалу (хору ходочасника).³² Лист у тексту пише о Вагнеровом мајсторству да дочара различите светове, описујући главне карактеристике мотива који се везују за Венерин брег, односно, хор ходочасника. „Ритмичке и хармонске фигуре у виолама, треперење дивизираних виолина и дувачки инструменти у *pianissimu*, акценатовани ударима бубња; групе нота које се вртоглаво нижу, губећи се и појављивајући поново, припојене у мрежи тремола и трилера који се константно мењају, и стварају ефекат љубавне еуфоније, у којој препознајемо магичну уметност сирена“.³³ На овај начин Лист је писао и о другим мотивима, у којима такође препознаје програмске елементе који су у вези са опером.

Лист даје своје мишљење да се „не може пожелети боља симфонијска поема писана по правилима класичне форме, тј, да не постоји боља логика експозиције, развоја и репризе (решења) њених премиса“.³⁴ Након што је анализирао увертиру, посвећујући пажњу сваком делу сонатног облика који доноси мотиве из опере, изводи закључак да није неопходно да слушалац познаје садржај опере како би разумео музичку драму увертире. Његов став је да увертира није

³⁰ Исто, 257.

³¹ Исто, 257–58.

³² Исто, 264.

³³ Исто, 258.

³⁴ Исто, 259.

само „гигантски прелудијум“, који служи да уведе у оперу, већ да је она „поема на исту тему као и опера, и једнако разумљива као и опера“.³⁵ Сматра да је Вагнер успео да створи два различита дела, оба потпуна и независна једно од другог, која се могу схватити одвојено од схватања драме, и да је Вагнер, упркос својим „теоријама“ о тешкоћама инструменталне музике да искаже дубљи садржај, желео да се искаже и у симфонијском жанру.

Лобеово мишљење о увертири за Танхојзера

Јохан Кристијан Лобе је своје мишљење исказао кроз 14 писама младом композитору о Вагнеру, насталих од 1854. до 1855. године, а објављених у музичком часопису *Fliegende Blätter für Music: Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler* (1853–57).³⁶ Писма су писана у првом лицу једине (Листов есеј је у првом лицу множине), и у сваком писму дефинисан је проблем који се разматра. Треба имати у виду да је Лобе поздрављао извођења Вагнерових дела, и није био међу највећим критичарима његове музике, али није подржавао Вагнерове теорије из писаних радова. Лобе приликом анализе увертире за *Танхојзера* истиче класичне елементе у делу, и хвали симетричне мелодије и форму. Уопште, Лобеови естетички критеријуми нису условљени филозофским системима, већ самим уметничким делима.³⁷ Он сам напомиње да се о Вагнеру као композитору често размишља тако што се на уму имају његова теоријска дела и да се кроз ту призму посматра његова музика као потпуно нов уметнички правац. Стога, иако је љубитељ уметности привучен да овако посматра дело, требало би да се окрене чињеницама и да се запита да ли је заиста истина оно што се олако приписује композицијама Вагнера.³⁸ И заиста, Вагнер није означио *Танхојзера* као дело у којем је применио замишљене иновације. До забуне у тумачењу дела долази јер је од настанка *Танхојзера* па до настанка Лобеовог есеја објављено неколико важних теоријских радова Вагнера (*Уметност и револуција*, 1849, *Уметничко дело будућности* 1849, *Опера и драма* 1851, *Саопштења мојим пријатељима* 1851), која могу утицати на схватање композиција написаних пре њих. Ово је приметио и Јоахим Раф (Joachim Raff), у тексту *The Wagner question* (1854), где је констатовао да се *Танхојзер* и *Лоенгрин* грешком означавају као опере будућности и то под утицајем радова које је Вагнер написао након обе опере.³⁹ У последњем писму, Лобе се осврнуо и на Вагнерову личност, и способност да привуче толико пажње. Сматра да Вагнер поседује једну важну особину, којом провоцира толико поређења и најразличитијих дискусија – енергију, која је ретка карактеристика тог времена. Признаје велики значај композитора, али не и идеју његових поштовалаца да је најважнији композитор тог времена, подсећајући на Шумана,

³⁵ Исто, 265.

³⁶ Johhan Christian Lobe, “Letters to a Young Composer about Wagner”, у: *Wagner and His World* by Thomas S. Grey (уп.) (Princeton: Princeton University Press, 2009), 269–310.

³⁷ David Trippet, “Preface to Johhan Christian Lobe...”, нав. дело, 271.

³⁸ Johhan Christian Lobe, “Letters to a Young Composer about Wagner...”, нав. дело, 272.

³⁹ David Trippet, Preface to: “Franz Liszt, The Overture to *Tannhauser*”, нав. дело, 253.

кога сматра једнаким музичким умом, и чак креативнијим.⁴⁰ У својим писмима, Лобе је показао да познаје и Вагнерове списе, у којима је композитор често истицао да инструментална музика не може да изрази нешто без речи.

Лобе, у складу са својом намером да посматра искључиво дело као такво, без спољних утицаја, у IV писму поставља три питања која су по његовом мишљењу неопходна ако се настоји да се дело посматра поштено: Шта је уметник намеравао са њим? Да ли је намера уметнички сврсисходна? Да ли је намеру остварио у потпуности, делимично или није уопште?⁴¹ На прво и друго питање је једноставно дати одговоре, јер је намера јасна и уметнички оправдана, Вагнер је намеравао да напише увертиру која би увела у атмосферу опере. Лобе даје и свој суд да Вагнер није постигао ништа ново у увертири за *Танхојзера* јер су идеју о представљању тока опере кроз уводну музику већ претходници (издваја Вебера, Бетовена, Моцарта, Вајгела) спроводили у дело. Треће питање је спорно, и њиме ће се Лобе конкретније бавити у писмима. По његовом мишљењу, Вагнер је намеравао да увертира за *Танхојзера* буде нешто још одређеније, остварено на много бољи, истинитији и видљивији ниво него икада раније, што ће Лобе покушати да појасни.⁴²

Као пример за илустрацију како је увертира за *Танхојзера* прихваћена даје мишљење непознатог аутора *Augsburg Allgemeine Zeitung* који коментарише извођење увертире са програмом у Бечу. У чланку се аутор пита како је могуће да слушаочево ухо види мршаваг младог човека или осети маглу и опојне мирисе (описи из програмског коментара) и на крају закључује да увертира, баш зато што је сумирана опера, захтева познавање опере да би се могла у потпуности разумети. Коначни суд неименованог критичара јесте да је увертира слаб комад без унутрашњег развоја и органске повезаности који се изненада прекида.⁴³ С друге стране, Лобе не оспорава Вагнеру композиторско умеће, али оспорава намеру његових подржавалаца да наведу публику да је оно што Вагнер ради другачије и много боље од осталих уметника. Када је реч о програму, Лобе сматра да је то „бесмислица, и да нико музиком не може остварити оно што је Вагнер написао у програму“, и тврди да Вагнер није имао те намере унапред, већ да су дефинисане касније.⁴⁴

У наредном писму Лобе је искритиковао Бечлије које су осудиле дело, наводећи да оно није без унутрашњег развоја. Он сматра и да је музички ток логичан, и подсећа да су бечки критичари осуђивали и многе друге увертире, укључујући и славну Бетовену *Леонору*. Његово мишљење је да „Вагнер не заслужује такве приступе ка његовој увертири, где је она чула без знања о опери“, али и да, са поштовањем ка *Танхојзер* увертири и експресивној сврси, „он није

⁴⁰ Johhan Christian Lobe, “Letters to a Young Composer about Wagner...”, нав. дело, 306.

⁴¹ Исто, 273.

⁴² Исто.

⁴³ Исто, 274.

⁴⁴ Исто, 277.

ишао новим путем нити правио нов правац, већ радије, ишао је путем старих мајстора“.⁴⁵ Управо „пут старих мајстора“ Лобе осветљава својом анализом у наставку текста. Најпре је истакао лагани увод као савршен, и по Лобеовом мишљењу, потребан је велики музички ум да би се тако нешто створило.⁴⁶ Он налази и сличности мелодија из увертире са одређеним мелодијама Мајербера и Вебера, што је по њему доказ да Вагнер није на новом путу, већ да „традиционалним формама даје нов садржај“.⁴⁷ Чини се као да Лобе жели по сваку цену да створи аргументе да Вагнер није иноватор, али је време показало да су Вагнерове мелодије његова лична креација и да не подсећају на неке туђе.

Од шестог писма, па све до десетог, Лобе пажњу усмерава на почетних 61 тактова увертире, поредећи их са програмом (где опет уочава недоследности и даје свој пример како би то боље било решено), и разматрајући музичке компоненте. Посебно је истакао хармонију и чак 42 дисонантна акорда од којих 25 умањених, који, због тога што могу увести у много тоналитета (по 4 дурска и молска), отежавају одређивање основног тоналитета.⁴⁸ Једанаесто писмо бави се другом темом, односно темом Танхојзера, која је, по угледу на старе мајсторе, у доминантном тоналитету. По Лобеовом мишљењу, то је још један аргумент који иде у прилог његовој тези да Вагнер није револуционаран у овој увертири.

Лобеов закључак јесте да увертира за *Танхојзера* није ни најбоља ни најсавршенија. Сматра да увертири недостаје индивидуалности и „достојанственог даха мелодије“, а поново се осврће на бечку критику, али и лондонску која је такође осудила дело назвавши га „буком која збуњује чула“.⁴⁹

Закључак

Оба критичка становишта разматрана у раду су подржана аргументима, али имају одређене мањкавости. Приликом тумачења Листовог коментара о увертири за *Танхојзера*, потребно је увек имати на памети начин на који је он уопште размишљао о програмности. За Франца Листа програм је представљао „духовну скицу“ дела, није требало да буде преопширан, детаљан, нити да оптерећује слушаоца, већ само да садржи идеју која је инспирисала композитора. Имајући то у виду, Лист је имао право када је рекао да је увертира разумљива и без опере, јер музика својим језиком прича причу о два различита света. Није очекивао добије тачан ток опере, већ главна осећања и основни сукоб. Његово схватање је блиско Вагнеровом мишљењу да увертира треба музички да представи конфликт у опери, а да се не бави индивидуалним судбинама ликова. Без познавања садржаја опере, питање је колико би музика увертире заиста евоцирала ходочаснике или хедонистички свет богиње Венере, али је склоп мотива добро промишљен и конфликт нечега

⁴⁵ Исто, 279.

⁴⁶ Исто, 282.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Исто, 291.

⁴⁹ Исто, 299.

узвишеног и његове супротности није упитан. На листовски начин је увертиру схватио и Шарл Бодлер, када је имао прилику да је чује у Паризу [редигована верзија, због чега коментар није разматран]. Препун утисака, написао је текст посвећен *Танхојзеру*, у којем, између осталог, из перспективе једног лаика (по сопственом признању), пише да је увертира потпуно разумљива и ономе ко не познаје либрето јер садржи „не само матичну идеју, психичко двојство које твори драму, већ и главне идеје, јасно истакнуте, намењене сликању општих осећања изражених у наставку дела“.⁵⁰

Лобе је, са друге стране, ценио класичне принципе и традиционалност, и из његовог угла увертира је такође вредна, али не и револуционарна. То је став који је непобитан, јер заиста Вагнер није применио ништа више од својих претходника или савременика, и Лобе је у праву када закључује да је Вагнер дао нов садржај форми. Није могуће разумети тачан ток опере, јер као што је напоменуто на почетку, она није препричана у увертири, али је сасвим могуће препознати идеје, што Лобе не признаје. У делу долази до значаја тако важна и снажна енергија о којој говори, јер, упркос томе што композитор није написао најсавршенију увертиру, она је толико богата енергетским набојем, да изнутра покреће слушаоца и привлачи пажњу на себе. Опет као илустрација могу послужити Бодлерове речи, који пише да се након слушања увода осетио као „дигнут са земље“, или да је музика „изливање бујице снажне природе (...) разуздана, немерљива, хаотична, дигнута на висину контра-религије“ (о музици Венериног брега).⁵¹

Ако се упореде Лобеово и Листово мишљење, и покуша да се одговори на питање колико је музика увертире за *Танхојзера* „програмска“, односно, колико је разумљива без знања о опери, чини се да је правилнији став Франца Листа који програм посматра као идеју, представу осећања и окружења, а не музичку нарацију. Вагнер је успео у својој намери да представи конфликт опере кроз традиционални развој музичких мотива. Миран ход у трочетвртинском такту и свечани тон теме хора ходочасника која је поверена дувачким инструментима топлих боја (кларинети и хорне) буде у слушаоцу узвишена осећања, слику „нечег већег“, док лепршава и истовремено демонска музика, по свему супротна од уводне, доноси такву устрепталост, страст и чежњу и у публику. Због те енергије, коју је приметио Лобе, увертира је узроковала толико коментара током историје. Само у Паризу, чак годину дана након извођења Вагнерових дела коментарисали иста, а ова увертира заузимала је значајно место у тим критикама. Због политичког контекста и актуелних сукоба Француске и Немачке много више је било оних који нису признавали њену вредност (као ни вредност саме опере), али су отворени уметници, попут Бодлера, били понесени набојем ове музике, где „од првих тактова нерви титрају у унисону са мелодијом; читаво дело које се сећа креће да дрхти“.⁵²

⁵⁰ Šarl Bodler, „Richard Wagner i Tanhojzer u Parizu“, у: *Uvod u Vagnera, Bodler, Sajmons, Šo*, прев. Dragoslav Ilić (Beograd: Studio lirica, 2010), 28–29.

⁵¹ Исто, 11; 27.

⁵² Исто, 26.

Да ли је увертира за *Танхојзера* добра као самостално дело јесте субјективан суд сваког слушаоца. Како год да се увертира посматра, да ли као програмски концертни комад како ју је схватио Лист, или традиционална увертира нејасна без опере којој претходи, како ју је посматрао Лобе, увертира за *Танхојзера* је од почетка имала концертни живот и била независна од опере, што илуструје да је публика волела да је чује и да је музику разумела. Присутност на репертоару говори томе у прилог, и није чудно што је управо Листов есеј толико постао утицајан, будући да је отвореније посматрао дело.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Barth, Herbert, Dietrich Mack, Egon Voss (yp.), *Wagner; a documentary study* (London: Thames and Hudson, 1975).
- Bodler, Šarl, „Rihard Vagner i Tanhojzer u Parizu“, y: *Uvod u Vagnera, Bodler, Sajmons, Šo*, прев. Dragoslav Ilić (Beograd: Studio lirica, 2010).
- Breig, Werner, “The Musical Works”, y: *Wagner Handbook*, Ulrich Müller and Peter Wapnewski (yp.), прев. John Deathridge (Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press, 1992).
- Grey, Thomas S., “Wagner, the Overture, and the Aesthetics of Musical Form”, *19th-Century Music, Vol. 12, No. 1* (1988), 3–22.
- Hanslick, Eduard, *Vienna’s Golden Years of Music 1850–1900*, прев. и yp. Henry Pleasants III (New York: Simon and Schuster, 1950).
- Liszt, Franz, “Wagner’s *Tannhäuser*, II Overture”, y: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey, прев. John Sullivan Dwight (Princeton: Princeton University Press, 2009), 257–268.
- Lobe, Johhan Christian, “Letters to a Young Composer about Wagner”, y: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey (yp.) (Princeton: Princeton University Press, 2009), 269–310.
- Spencer, Stewart and Barry Millington (yp. и прев.), *Selected Letters of Richard Wagner* (London & Melbourne: J. M. Dent & Sons LTD, 1987).
- Trippet, David, “Preface to: Franz Liszt, The Overture to *Tannhauser*”, y: *Wagner and His World*, Thomas S. Grey (yp.) (Princeton: Princeton University Press, 2009).
- Trippet, David, “Preface to Johhan Christian Lobe, Letters to a Young Composer about Wagner”, y: Thomas S. Grey (yp.), *Wagner and His World*, прев. David Trippett (Princeton: Princeton University Press, 2009).
- Vagner, Rihard, *Opera i drama* (Beograd: Madlenianum, 2003).
- Wagner, Richard, “On the Overture”, y: *Richard Wagner’s Prose Works, Volume 7, In Paris and Dresden*, прев. William Ashton Ellis (London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1898), 153–165.

- Wagner, Richard, “On The Performing of Tannhäuser”, y: *Richard Wagner’s Prose Works, Volume 3, The Theatre*, перев. William Ashton Ellis (London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1894), 169–205.
- Wagner, Richard, “Overture to Tannhäuser”, y: *Richard Wagner’s Prose Works, Volume 3, The Theatre*, перев. William Ashton Ellis (London: Kegan Paul, Trench, Trübner, 1894), 229–231.
- Wapnewski, Peter, “The Operas as Literary Works”, y: *Wagner Handbook*, Ulrich Müller and Peter Wapnewski (уп.), перев. John Deathridge (Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press, 1992)

Biljana Aleksandrovska

RECEPTION OF THE OVERTURE FOR *TANNHAUSER*. THOUGHTS OF FRANZ LISZT AND
JOHANN LOBE

ABSTRACT: *Tannhauser* (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 1845) a romantic opera in three acts, premiered on October 19, 1845, in Dresden, conducted by the German composer Richard Wagner. The work attracted a lot of attention from the public, who were divided in their impressions. During the time Tannhauser's overture stood out as an independent composition and began to "live" and independent concert life. At the same time, it attracted a lot of attention from Wagner's contemporaries. Taking into account all the critical opinions that have been expressed about the mentioned work the aim of this paper is to primarily present Richard Wagner's thoughts on the overtures. In the continuation of the work, the comments of Franz Liszt and Johann Christian Lobe will be discussed who in their essays, unlike other critics, primarily focused on the overture, and not on the entire musical and stage performance. The main problem discussed by the authors is whether the mentioned segment of the musical work is good enough as an independent work.

KEY WORDS: Richard Wagner, concept of overture, concert piece, critical views, opera.

ФЛОРЕСТАН И ЕУЗЕБИЈЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ЊИХОВИХ МУЗИЧКИХ И КЊИЖЕВНИХ ДИЈАЛОГА У СТВАРАЛАШТВУ РОБЕРТА ШУМАНА²

АПСТРАКТ: Овај семинарски рад анализира карактере Флорестана и Еузебија, псеудонима или алтер-ега Роберта Шумана, истражујући њихове књижевне и музичке дијалоге. Кроз проучавање Шуманових књижевних утицаја и интерпретацију њихових интеракција, показано је како су ови ликови кључни за разумевање Шуманових ставова о музици и уметности у његово доба. Рад се фокусира на идеји двојника у немачкој књижевности, анализира Флорестана и Еузебија у Шумановим критикама и музичком стваралаштву, те истражује различите начине њихових интеракција унутар Шумановог опуса. Овај рад открива како су Флорестан и Еузебије представљали Шуманову комплексну личност, као и естетичке идеје романтичарске ере, доприносећи тако Шумановом статусу једног од најзначајнијих композитора раног романтизма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Флорестан, Еузебије, Роберт Шуман, двојници, књижевност, музика, романтизам, интеракције.

Увод

Флорестан и Еузебије су дуги низ година у историји музике проузроковала више питања него одговора, и количина значаја који им је Роберт Шуман (Robert Schumann, 1810–1856) придавао је и даље спорна. Ове личности³ срећемо у његовом, како књижевном, тако и у музичком стваралаштву, као и у бројним дневничким записима и Шумановим писмима својој вољеној Клари Вик (Clara Wieck Schumann, 1819–1896); ово је доказ да су они били важан део његовог јавног, креативног, али и приватног живота. Највећа дебата око улога Флорестана и Еузебија у животу Роберта Шумана води се у области психијатрије; трагичан крај композиторовог живота, дочекан у психијатријској установи, условио је да се и остатак његовог живота понекад преиспитује. Од спекулација да су Флорестан и Еузебије били рани симптоми његове душевне болести⁴, иако су занимљиве за истраживање, покушала сам да се оградим у овом раду. Сам Роберт Шуман је, сасвим рационално, 1854. године објаснио потребу за настанком и функцију Флорестана и Еузебија, као и других псеудонима (или алтер-ега) којима се служио у својој младости:

„...Priliči da ovde pomenemo jedno društvo, ili ligu, koja je bila više nego tajna, budući da je postojala samo u fantazijama svog stvaraoca – naime, Davidova liga ili *Davidsbund*. Autor je primetio da, u cilju izražavanja oprečnih mišljenja o umetnosti, možda bi priličilo da se izmisle kontrastni karakteri kao njihovi predstavnici. Glavni protagonisti bili su

¹ Контакт адреса: tisa.jukic@gmail.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, академске 2014/15 године.

³ При употреби речи „личност“, „лик“ или „особа“ у току овог рада, свакако ипак говорим о фиктивним личностима.

⁴ Идеје ове природе потичу најпре од једног од биографа Роберта Шумана, психолога Питера Освалда.

Florestan i Euzebiје, sa Gospodarom Raroom koji је служио као посредник. (...) U kasnijim godinama oni su nestali, iako su nam nedostajali.“⁵

Шуманово помињање и употреба ових, као и других ликова чијим именима је потписивао своје чланке у потпуности је нестало са његовим браком са Кларом Вик, и напуштањем интензивног (али и усамљеног) живота нежење. Ипак, Флорестан и Еузебије, најприсутнији од неколико различитих имена којима се Шуман потписивао, захваљујући својим вешто изграђеним и упадљивим личностима оставили су дубоке личне трагове у његовом стваралаштву.

У овом раду посветићу се анализи начина изградње њихових карактера и интерпретацији њихових интеракција у књижевном и музичком стваралаштву Роберта Шумана. За што боље разумевање њиховог односа са самим Шуманом, сматрала сам да је за сам почетак овог рада неопходан осврт на књижевне утицаје из његове младости. У првом поглављу рада настојаћу да докажем да су Флорестан и Еузебије конципирани као двојници (*Doppelgänger*). Из основног разумевања и прихватања тезе оваквог начина њихове поларизације, темељи се остатак рада.

Осим примарних извора⁶, кроз рад ћу се позивати и на неколико секундарних извора, од којих су најважнији збирка интервјуа Џона Тибетса (John C. Tibbets)⁷, у којој се екстензивно говори о Шумановим литерарним инспирацијама, као и Шуманова биографија Питера Освалда (Peter Ostwald)⁸.

Идеја двојника у немачкој књижевности раног XIX века

Рани романтичари деловали су између супротстављених, различитих светова: између пре-револуционарног, доба апсолутног монархизма и новог демократско-републиканског уређења; конзервативних традиција прошлости и снажних жеља за прогресом; између реалности и света снова. Алберт Боиме (Albert Boime) је ово назвао „ефектом прага“, а романтичарску позицију илустровао је митом о Орфеју: „У моменту када се он окрене да види Еуридику, он је истовремено и губи. Остављен је на прагу остварења и фрустрације“. Управо у овом „добу подвојености“, постаје популаран и књижевни концепт познат као *Doppelgänger*, са којим је Шуман имао прилике да се упозна кроз дела два популарна немачка књижевника раног XIX века, Жана Пола Рихтера (Jean Paul Friedrich Richter) и Ернеста Теодора Амадеуса Хофмана (E. T. A. Hoffmann), и да, свесно или подсвесно, формира зачетке два лика чија су имена (и карактери)

⁵ Robert Schumann, *Schumann on Music: a Selection From the Writings*, прев. Henry Pleasants (New York: Dover Publishers Inc, 1988), 7.

⁶ Henry Pleasants (уред.), *Schumann on Music: a Selection From the Writings* (New York: Dover Publications, 1988); Robert Schumann, *Tagebuch I: 1827-1838*, прев. Georg Eismann (Basil und Frankfurt am Mein: Stroemfield/Roter Stern, 1971); Robert Schumann, *Davidsbundlertänze*, прев. Clara Schumann (Leipzig: Breitkopf & Bärtel, 1887); Robert Schumann, *Carnaval*, прев. Clara Schumann (Leipzig: Breitkopf & Bärtel, 1879).

⁷ John C. Tibbets (уред.), *Schumann: A Chorus of Voices* (New York: Amadeus Press, 2010).

⁸ Peter Ostwald, *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius* (Boston: Northeastern University Press, 1985).

били приметно заступљена у његовим делима у деценији од 1834. до 1844. године – Флорестана и Еузебија.

Како би се боље разумео њихов међусобни однос, као и однос који Флорестан и Еузебије граде са самим Шуманом, морамо се окренути ка литерарним изворима који су их инспирисали. Први међу њима био је Жан Пол Фридрих Рихтер, који је у историји књижевности остао познат као писац који је именовао, дефинисао и први употребљавао мотив *Doppelgänger*-а (иако се ова идеја проналази у народном фолклору много пре него што ју је именовао писац). Његова дефиниција кованице била је „људи који виде сами себе“.⁹ Двојници се проналазе у скоро сваком делу Жана Пола, и концептуализовани су као личности поларних супротности, али идентичног (или скоро идентичног) изгледа. Већ у Рихтеровом другом роману *Зибенкас* (*Siebenkäs*), из 1796. године, проналазимо два главна лика који изгледају као близанци, али имају контрастне карактере – Зибенкас је адвокат благе нарави, а Лајбгебер ексцентрични филозоф. Оно што је изразито важно јесте идеја да њихове супротности, спојене, формирају једну комплетну, избалансирану личност. Интензивна употреба двојника у стваралаштву Жан Пола није прошла непримећено од стране Шумана, који истиче да: „U svim svojim delima, Žan Pol se ogleda u dve osobe: on je Albano i Šope, Zibenkas i Lajbgeber, Vult i Valt, Gustav i Fenk, Flamin i Viktor. Samo Žan Pol može u sebi spoznati dva potpuno različita karaktera, spojena – ovo je natčovečno (...) on u sebi i u svojim delima ujedinjuje ekstreme.“¹⁰ Иако Шуман у овом цитату говори о вези између самог Жана Пола и његових ликова-двојника, за то не постоји никакав конкретан доказ. Писац који је делове себе пројектовао унутар својих дела на тај начин, био је Е. Т. А. Хофман – други велики књижевник раног XIX века кога је Роберт Шуман идеализовао. „Када се чита Хофман, једва се дише“, записао је Шуман у свом дневнику 5. јуна 1831. године, само неколико дана пре „рођења“ Флорестана и Еузебија. Хофман је литерарни концепт двојника преузео од Рихтера и потом га даље продубио: у неколико његових прича, као и роману (поново са два главна лика, важно је приметити) *Kater Murr* (1819), један од главних јунака био је пишчев лични алтер-его, ексцентрични музичар зван Јохан Крајслер – Шуман га је и овековечио у својој *Крајслеријани*. Природа Хофмановог односа са својим алтер-егом је веома занимљива: он третира Крајслера као средство комплетирања самог себе, слично односу коју настаје између двојника комплементарних личности. Јохан Крајслер представља нешто што је Хофман увек желео да буде, изнад свега осталог – музичар („Он [Хофман] је себе пре свега видео као музичара и желео је да буде упамћен као музичар скоро до краја свог живота. Мислим да је само у последњих пет година свог живота прихватио ту окрутну чињеницу да неће остати упамћен као музичар.“).

⁹ Jean Paul, *Samtliche Werke: Band I*, прев. Norbert Miller (Munich: Hanser Verlag, 1959), 67.

¹⁰ Robert Schumann, *Tagebuch I: 1827–1838*, прев. Georg Eismann, (Basil und Frankfurt am Mein: Stroemfield/Roter Stern, 1971), 82.

У Хофманом стваралаштву, на сцену ступа двојник самог креатора – писца, и они заједно чине пар; двојници као ликови из Рихтерових прича који су одвојени од самог ствараоца и „комплетни“ сами за себе нестају и долази се до посматрања двојника као наличја самог себе и самим тим средство ближег испитивања сопствених идеја, начела и жеља. По речима Арнолда Хаузера: „Unutrašnja borba romantične duše ni u čemu se ne ogleda tako neposredno i izrazito kao u obliku „drugog ja“ koje je uvek prisutno u romantičarskoj svesti i ponavlja se u nebrojenim formama i varijantama u romantičarskoj književnosti. Očigledan je izvor ove *idee fixe*: to je neodoljiv nagon za introspekcijom, mahnita težnja za samoposmatranjem i prinuda da čovek uvek iznova sebe posmatra kao nepoznatog, tajanstveno udaljenog stranca. (...) Romantičar strmoglavo srlja u samoudvajanje, baš kao što strmoglavo srlja u sve što je mračno i dvosmisleno, haotično i ekstatično, demonsko i dionisijsko...”¹¹

У Шумановим критикама могу се видети утицаји и Рихтера и Хофмана – његови ранији чланци укључиваће Флорестана и Еузебијуса као ликове у причи коју приповеда неко треће лице – ово је начин на који је написана и већина Жан Полових романа. Затим, велики број критика од 1834. године и надаље су писане од стране самих двојника, или једног или другог (на измаку револуције и зачетку демократског режима у западној Европи, и Флорестан и Еузебије добијају сваки свој глас и право на сопствено мишљење о музици о којој су писали). Ово осамостаљивање двојника у тексту, њихово раздвајање од свог пара, подсећа на Хофманов начин осамостаљивања његовог „двојника“ у фикцији, Јохана Крајслера.

Како знамо да су Флорестан и Еузебије заправо били двојници у првом и основном смислу те речи – две особе, два лика која су физички истоветна? Доказ је мали, али не без значаја: пронаћи ћемо га у Шумановом чланку за *Neue Zeitschrift für Musik* из 1837. године, званом „Уреднички бал“.

Овај чланак конципиран је као дугачка и у потпуности фиктивна прича коју Флорестан дели са неким од својих пријатеља. Током овог бала, ћерка домаћина, Беда, одбија да плеше са Еузебијем, верујући да је он Флорестан, на кога је била упозорена. „Због наше велике сличности, Беда нас је помешала, и одбила Еузебија уместо мене“¹², каже Флорестан на самом крају своје приче, дајући нам валидан разлог да верујемо да је Шуман стварно конципирао Флорестана и Еузебија као двојнике, према изворној идеји самог Жан Пола – особе истоветног изгледа, контрастних али комплементарних личности.

¹¹ Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti II*, прев. Ksenije Anastasijević (Beograd: Kultura, 1962), 167–68.

¹² Robert Schumann, “The Editor's Ball“, *Schumann on Music: a Selection of Writings*, прев. Henry Pleasants, (New York: Dover Publishers Inc, 1988).

Флорестаново и Еузебијево присуство у Шумановим критикама много је комплексније него што се на први поглед чини: њихова имена су композиторови псеудоними; њихове личности његов алтер-его; они су истовремено двојници један другог, као и самог Шумана.

Флорестан и Еузебије у Шумановим критикама

Шуман профилише Флорестана и Еузебија на два различита начина у својим чланцима: кроз директан опис њихових поступака и физичког изгледа од стране трећег лица – тј. самог Шумана, и кроз њихова лична мишљења, која су у критикама често супротстављена.

Већ у својој првој објављеној критици, објављеној у *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1831. године, Шуман вешто изграђује ликове Флорестана и Еузебија описујући њихове поступке. Еузебијев интровертни, промишљени карактер оцртан је већ, заправо, у другој реченици: он у собу „улази тихо“, његове црте лица су „бледе“, а његов осмех је „енигматичан“.¹³ Са друге стране, Флорестанови поступци су драматични, театрални – наратор га проналази у његовој соби после поноћи, „испруженог на софи, затворених очију“, и даље изразито узбуђеног након извођења Шопенових (Frédéric Chopin/Fryderyk Franciszek Szopen, 1810–1849) *Don Giovanni* варијација, о којима је реч у овој критици. Овако Шуман поставља ту, најосновнију дистинкцију између своја два двојника: док Еузебије „говори“, Флорестан „изјављује“. Док Еузебије „излази из собе, тихо као и увек“, Флорестан „бежи кроз месечином осветљене улице“.¹⁴ Ако Еузебије „свира правилно и чисто“, Флорестан „прича као у сну, и смеје се и плаче, док импровизује за клавиром“.¹⁵

Постоји још неколико података које би требало приметити у Шумановом првом чланку – он описује Флорестана на следећи начин: „Он је једна од оних ретких особа које су у стању да предвиде све што је ново, будуће, и необично“.¹⁶ Овиме се поставља занимљива могућност читања Еузебија и Флорестана као представника два различита доба: Еузебија као просветитеља, а Флорестана као романтичара (као додатна потврда, у овом чланку помиње се и чињеница да Флорестан „у овом тренутку нема дом“, ¹⁷ што га чини луталицом – једном од у највећем степену идеализованих фигура у доба романтизма). На ово се може надовезати идеја Еузебија и Флорестана као представника аполонијско-дионизијских схватања о уметности; она необично добро одговара њиховим карактерима и мишљењима о музици о којој су писали. Ова мишљења и начини на које су двојници формулисали своје критике тек постепено постају контрастни и одговарајуће аполонијско-дионизијски поларизовани: Шуману је требало времена да Флорестана

¹³ Robert Schumann, “An opus 2”, *Schumann on music: A Selection from the Writings*, прев. Henry Pleasants (New York: Dover Publications, 1988), 15.

¹⁴ Исто, 16.

¹⁵ Robert Schumann, “Letters of a (music-) lover”, нав. дело, 70.

¹⁶ Robert Schumann, “An opus 2”..., нав. дело, 15.

¹⁷ Исто, 16.

и Еузебија претвори од истомишљеника (како су били представљени у већ споменутој првој критици, заједно одушевљене Шопеновим Дон Гиованни варијацијама) у особе константно супротстављених идеја. Кроз овакав дијалог двојника Шуман је био у стању да што потпуније представи неко дело или тему, сагледавајући их из различитих углова.

Неке од ових аполонијско-дионизијских конотација једноставне су и лако уочљиве; састоје се од сликовитог евоцирања два грчка бога, које оба двојника с времена на време чине у критикама. У Еузебијевим чланцима спомињу се харфе, инструмент често асоциран са Аполонем, док Флорестан спомиње спартанске фруле – дувачки инструменти спадају под Дионисово окриље. Док Еузебије воли да у својим критикама препричава старе аполонијске митове, Флорестана одређене композиције асоцирају на слике девојака које јуре сатири, итд. Много важнија од ових сликовитих инсинуација су сама мишљења која Флорестан и Еузебије у својим критикама исказују.

Мишљења два двојника највише су се сукобљавала када је била реч о композитору чије је стваралаштво оставило највеће последице на даљи ток развоја музике у XIX веку – Бетовену (Ludwig van Beethoven, 1770–1827). Бетовенова личност и дело се често помињу у Шумановим чланцима, скоро увек као пример недостижног узора. И иако се двојници недвосмислено слажу у погледу тога да Бетовен стоји као титан у музичкој историји Немачке, па и света, њихова мишљења се ипак оштро разликују. Навешћу два цитата:

1. „Da sam princ, posvetio bih mu (Бетовену) hram u paladijskom stilu. Unutar njega bilo bi deset statua... Devet statua predstavljale bi devet muza i devet simfonija. Klio bi bila *Eroica*, Talija *Četvrta*, Euterpa *Pastoralna*, i tako dalje, sa Betovenom samim kao božanskim Apolonom“¹⁸ (Еузебије).
2. „Često osećam kako me prsti svrbe za grlima onih koji tvrde da se Betoven u svojim simfonijama uvek posvećivao samo najuzvišenijim sentimentima, najvišim razmišljanjima o Bogu, besmrtnosti, i putevima zvezda. Pupoljci njegove krune od cveća su svakako pokazivali ka nebu, ali su koreni njegovog genija bili čvrstu usađeni u njegovoj voljenoj zemlji“¹⁹ (Флорестан).

Управо се овде се проналази та основа, кључ њихове аполонијско-дионизијске концепције: Флорестан види Бетовена као човека (генија чија је музика дотакла срца многих, али ипак - човека), Еузебије као идеју, фигуру већу од живота.

Ипак, можда највећа разлика између два двојника налази се у чувеној Шумановој критици Берлиозове (Hector Berlioz, 1803–1869) *Фантастичне симфоније* из 1835. године. Критика је конципирана дводелно: први део потписује Флорестан, други Еузебије. У њој проналазимо како

¹⁸ Robert Schumann, “A Monument to Beethoven”, нав. дело, 94.

¹⁹ Robert Schumann, “Letters from a (Music-) Lover”, нав. дело, 70.

двојници приступају самој музици. Флорестанов део чланка је веома сликовит и страствен – он овој музици приступа *осећајно*.

Уместо валидне критике Берлиозове композиције, он, кроз бројне дескриптивне изразе, илуструје сцене које музика призива у његовом уму – њихов карактер се креће од идеализованих сцена из ауторовог детињства до гротеске. Након овог опширног и живописног приказа композиције, Еузебије ступа на сцену (са трезвеношћу просветитеља) како би заправо написао „праву“ рецензију *Фантастичне симфоније*, осврћући се на избор тоналитета, форму, оркестрацију... Ускоро затим, исте те године, Флорестан ће се у потпуности одрећи било каквог критичког приказа или рецензије уопште: у чланку о Шопеновим клавирским концертима²⁰, он одбија да на било какав начин коментарише ова дела, и позива на буну против критичара, али и саме институције музичке критике, која је као таква успостављена у просветитељском добу („Напоље са музичким часописима!“, био је његов револуционарни повик). Флорестанов романтичарски бунт видљив је и на другим местима – посебно су важни његови бројни анти-аполонијски искази: „...прелепа песма која долази од стране мермерног лица, оставља нас у недоумици шта је стварно изнутра“.²¹ Или: „Морам да се подсмевам онима који увек причају о невиности и апсолутној лепоти музике.“²²

Долазимо до закључка: Флорестан је био Шуманов пригушен крик већ минуле револуције – једна од његових најпроминентнијих карактеристика јесте нестрпљење и презир према филистинским, грађанским масама које су сачињавале концертну публику XIX века („Да ли они који се смеју и аплаудирају стварно мисле да разумеју оног чије су аспирације биле тако високе, оног ко се борио у свим оним безбројним биткама?“, истиче Флорестан говорећи о односу публике према Бетовену²³). Он је импулсиван, забораван, миљеник жена; он је Бајрон, Лист (Liszt Ferenc, 1811–1886,) и сваки литерарни јунак тог доба – интелегентан, племенит и страствен. Еузебије је ту да обузда и укори Флорестанову романтичарску узбуђеност, и да допуни његове китњасте критике и приказе својим разборитијим разматрањима практичнијих аспеката музике.

Њихова међусобна супротстављеност кључна је за разумевање Шуманових ставова о музици (и публици) свог доба; контрадикторност њихових погледа даље дефинише постојеће правце размишљања Шумановог времена. Међутим, дијалог Флорестана и Еузебија, који може бити праћен кроз ове критике, уједно представља и много више од две стране самог Шумана – представља дијалог два најстарија мишљења о музици: музици као узвишеној уметности и музици као осећајној, катарзичној уметности.

²⁰ Robert Schumann, “Chopin's piano concertos”, нав. дело, 113.

²¹ Robert Schumann, “Letters from a (Music-) Lover”, нав. дело, 69.

²² Исто.

²³ Robert Schumann, “Florestan's Shrovetide Oration”, нав. дело, 33.

Флорестан и Еузебије у Шумановом музичком стваралаштву

Прва Шуманова музичка дела у којима се Флорестан и Еузебије појављују и музички дефинишу јесу минијатуре из циклуса *Карневал* (1834-1835), оп. 9. У минијатурама број 5 и 6, оним које носе називе *Еузебије* и *Флорестан*, њихови ликови су очекивано стереотипно исказани: Еузебијев повучени и меланхолични карактер представљен је кроз хомофону, једноставну фактуру са сетном и кружећом мелодијом својственом Шуману.²⁴

Затим следи прелаз у коме, иако се оригинални „кружећи“ мотив задржава, фактура постаје комплекснија, темпо се убрзава и кроз хроматику се прелази у Флорестанову минијатуру. Ово сугерише чвршћу везу између ова два комада од оне којом су повезани остали комади у овом циклусу. Флорестанов комад је, предвидљиво, означен *passionato* – честе промене темпа које следе сугеришу једну узбуркану и променљиву личност, међутим полустепени покрет који је првобитно представљен у Еузебијевој мелодији се задржава од почетка до краја²⁵.

Упркос свом међусобном прожимању, ове две минијатуре, ипак, служе као одличне почетне тачке музичке индивидуализације двојника: Еузебије је представљен кроз елегичне, кружеће мелодије са једноставном хармонском пратњом која је у функцији најпре боје; Флорестан је представљен кроз смењивање акорада истовремено са пасажним деоницама, најчешће у десној руци.

Овако представљени, Флорестан и Еузебије добијају прилику да искажу своју карактерну вишеслојност у *Плесовима Давидових савезника* оп. 6 (1837). Овај циклус од 18 клавирских комада је због свог изразито личног карактера назван „најлепшим музичким дневником“²⁶. Прво издање *Плесова Давидових савезника* на неколико различитих начина сугерише да је Шуманова првобитна идеја за ово дело била наративног и дијалогског карактера: (1) иза сваке минијатуре стајао је потпис: иницијал *F, E*, или оба; (2) програмски наслови који стоје изнад комада бр. 10 и 18; (3) дескриптивне ознаке за темпо²⁷; (4) посвета на насловној страни која гласи:

U svako vreme

Radost i tuga idu zajedno

²⁴ В. Роберт Шуман, *Карневал* оп. 9, *Еузебије*, *Adagio*, т. 1–4, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP289796-PMLP02772_Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_2_RS_47_Op_9_scan.pdf

²⁵ Роберт Шуман, *Карневал* оп. 9, *Флорестан*, *Passionato*, т. 1–4, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP289796-PMLP02772_Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_2_RS_47_Op_9_scan.pdf

²⁶ Jörg Demus, “Multitudes of Winged Tones: The Piano Music”, у: *Schumann: a Chorus of Voices*, прев. John C. Tibbets (New York: Amadeus Press, 2010), 193.

²⁷ За ставке 2 и 3 погледати табелу 1 приложену на крају рада.

Veruj u radost, i

Hrabro dočekaj tugu.

Овај унутрашњи дијалог, који чини основу градивну нит овог циклуса, заснован је на смени и супротстављању динамичних и статичних музичких елемената, односно „флорестанских“ и „еузебијских“ музичких одлика. Већ у првој минијатури, потписаној са *F* и *E*, Шуман истовремено презентује лирску мелодију у десној и брзе пасаже у левој руци, на овај начин понављајући, али и постављајући једну наспрам друге неке од основних музичких карактеристика својих двојника које је већ установио у својим *Карневалу*,²⁸ али које ће кроз ово дело – за разлику од карактерне статичности коју проналазимо у оп. 9 – развијати и варирати, утичући једна на другу.

Пре него што пређем на анализу начина на које су Еузебије и Флорестан супротстављени у овом делу, потребно је истаћи неколико њима својствених карактеристичних музичких одлика које су успостављене и потврђене у првој половини циклуса, минијатурама 2–9.

За Еузебија се у овом циклусу везује лирска мелодичност и ритмичка статичност; ово је очигледно већ у првој минијатури иза које је он потписан. Континуирани и непрекидни троделни ритам, упркос констатном покрету осмина и даље је статичан (ово додатно потврђује квази-секвентан покрет у левој руци), док је мелодија изнад њега једноставна и елегична (пример 3²⁹).

Еузебија у првој половини циклуса даље одликују и високи регистри мелодије³⁰, као разложени акорди који у себи садрже мелодијски материјал.³¹

Трећу минијатуру у циклусу, а прву потписану Флорестановим иницијалом, Шуман започиње *forte* ударцем и брзим акордским кретањем навише, намерно потцртавајући велику карактерну разлику између ове и претходне минијатуре. Иако метар остаје троделан, он сада постаје динамичан кроз брз темпо, стакато ноте, и константне промене акцента са прве на трећу добу и

²⁸ Број опуса изабран за *Плесове Давидових савезника*, бр. 6, хронолошки је нетачан и изабран је специфично да алудира на опус бр. 6 из стваралаштва Кларе Вик, из кога је главна тема овог циклуса преузета.

²⁹ В. Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 2, т. 1–4, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf

³⁰ Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 5, т. 50–57, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf

³¹ Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 7, т. 1–3, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf

обрнуто; мелодијска линија се мења из кружеће у једну са јасним правцем – а то је навише. Кроз Флорестанове минијатуре, Шуман у циклус уводи неопходну драму.³²

Још неколико важних Флорестанових музичких одлика које се могу пронаћи у првој половини циклуса су ритмичке по природи – минијатуре потписане његовим иницијалом у себи садрже честе промене метричких акцената³³ и контрастирајуће ритмове.³⁴

Прву половину циклуса одликује правилна смена ових карактерно статичних минијатура, базираних на свим горе наведеним елементима: унутрашњи дијалог и општа драматургија циклуса проналази се у контрасту који настаје између њих.

Преокрет настаје у десетој минијатури – на самој средини циклуса, Флорестан 'добиа' баладу. Ипак, то је балада само по имену: темпо овог комада остаје веома брз и динамичан. Међутим, ово је само прва назнака промена које долазе. После карактерне статичности двојника у првој половини циклуса, Шуман почиње да уводи промене – а назнака испред ове Флорестанове минијатуре је само почетак.

Следећа минијатура, потписана Еузебијевим иницијалом, садржи бржи темпо, супротни ритмови две руке излажу се паралелно, „флорестански“, и регистар у коме се излаже мелодијски материјал постаје нижи – ова минијатура више није 'прозрачна' као оне пре ње.³⁵

Флорестанова минијатура која следи, заузврат, виша је у регистру у односу на све претходне Флорестанове минијатуре.³⁶

Посебно занимљиве, после овога, постају минијатуре које су потписане са оба иницијала: за почетак, њихов број се утростручује у односу на прву половину циклуса. Ово представља усложњавање и подизање тензије, брзине дотадашњег 'разговора'. Свака од ових минијатура у себи спаја музичке карактеристике једног и другог двојника, и поставља истоветан материјал пред леву и десну руку (регистри које оне покривају могу се тумачити као симболи гласова

³² Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 3, т. 1–4, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf

³³ Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 3, т. 35–38, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf

³⁴ Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 4, т. 1–4, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf

³⁵ Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 9, т. 21–24, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf

³⁶ Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 12, т. 11–15, у партитури доступној на линку: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf

Флорестана и Еузебија), тиме их изједначавајући. Тако у броју 13 налазимо комплементарне ритмове,³⁷ а у броју 15 пасаже које се преносе из руке у руку.³⁸

У броју 17, последњем који је потписан са оба иницијала, налази се кулминација циклуса. Минијатура бр. 17 почиње буквалним, звучним дијалогом: једноставни мотив преноси се из регистра у регистар (пример 13³⁹), имитирајући, крајње искрено, разговор између два пријатеља, који полако постаје све ужурбанији – лева и десна рука крећу се у паралелним ритмовима, стварајући осећај непрекидног кретања – и достиже врхунац кроз арпеђа која се преносе из једне у другу руку. У овом комаду, музичке карактеристике двојника се мешају и утичу једна на другу – у једном тренутку крећемо се у „еузебијевским“ акордима, али они су неарпеђирани;⁴⁰ лирска деоница је динамизована покретљивим ритмом испод ње. И у коди овог комада, тренутку убрзања када помислимо да Флорестан преузима водећи глас и доводи минијатуру до врхунца, Еузебије је довршава кроз своје арпеђиране акорде (међутим, узлазна мелодијска линија је „флорестанска“.⁴¹

Њихово коначно изједначење и сједињење унутар исте минијатуре доводи овај спори циклусни разговор до свог климакса и потоњег, неизбежног краја: илузија дијалога којом се Шуман поигравао све време постаје очигледна, и према томе нема сврхе даље је развијати. Два двојника се слажу или не, то није ни битно: битно је само да су заједно, у вечном разговору.

Закључак

У овом раду покушала сам да представим различите начине интеракција Флорестана и Еузебија унутар стваралаштва Роберта Шумана. Унутар његових критика, карактери и мишљења двојника се супротстављају, али не мењају; унутар циклуса *Плесови Давидових савезника* они трансформишу један другог. Њихови дијалози унутар његових критика могу се посматрати

³⁷ Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 13, т. 1–5, у партитури доступној на линку: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf)

[Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf)

³⁸ Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 15, т. 25–30, у партитури доступној на линку: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf)

[Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf)

³⁹ Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 17, т. 1–4, у партитури доступној на линку: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf)

[Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf)

⁴⁰ Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 17, т. 17–20, у партитури доступној на линку: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf)

[Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf)

⁴¹ Роберт Шуман, *Плесови Давидових савезника*, минијатура бр. 17, т. 95, у партитури доступној на линку: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf)

[Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP289905-PMLP02774-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_7_Band_1_RS_44_Op_6_scan.pdf)

независно од њихових представа у Шумановој музици, али заједно оне формирају комплетну слику њихових личности каквим их је Шуман замишљао и представљао.

Међу својим савременицима, Роберт Шуман био је најбољи пример тежње романтичарског уметника за субјективизацијом свог стваралаштва. Међутим, Шуманово лично је истовремено и нешто изразито јавно и познато. Флорестан и Еузебије, на први поглед само представници две стране Шуманове личности, истовремено су и представници две гране естетичког размишљања које су постојале још у античко доба; тако је оно што је музички представљено флорестановским и еузебијевским заправо представа основних музичких принципа статичности и покрета, лирског и драмског.

Управо због своје позиције уметника који је успео да споји изразито лично са универзалним, Шуман је заслужио статус једног од највећег композитора раног романтизма и титулу његовог идеалног представника.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Fleming, Paul, Doppelgänger/Doppeltgänger, *Cabinet*, Summer 2004, <http://www.cabinetmagazine.org/issues/14/fleming.php>
- Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti II*, прев. Ksenije Anastasijević (Beograd: Kultura, 1962).
- Ostwald, Peter, *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius* (Boston: Northeastern University Press, 1985).
- Pleasants, Henry (уред. и прев.), *Schumann on music: a selection from the writings* (New York: Dover Publications, 1988).
- Rosen, Charles, *The Romantic Generation* (Cambridge: Harvard University Press, 1995).
- Tibbets, John C. (уред.), *Schumann: A Chorus of Voices*, (New York: Amadeus Press, 2010).
- Paul, Jean, *Samtliche Werke: Band I*, прев. Norbert Miller (Munich: Hanser Verlag, 1959), <https://archive.org/details/JeanPaul.SmtlicheWerkeI2>
- Schumann, Robert, *Tagebuch I: 1827-1838*, прев. Georg Eismann (Basil und Frankfurt am Mein: Stroemfield/Roter Stern, 1971), <https://archive.org/details/RobertSchumannTagebcherBd1>
- Schumann, Robert, *Davidsbundlertänze*, прев. Clara Schumann (Leipzig: Breitkopf & Bärtel, 1887).
- Schumann, Robert, *Carnaval*, прев. Clara Schumann (Leipzig: Breitkopf & Bärtel, 1879).

ПРИЛОЗИ

Табела 1

	Потпис	Ознака
1.	Флорестан и Еузебије	<i>Lebhaft</i> (живо)
2.	Еузебије	<i>Innig</i> (присно, од срца, дубоко)
3.	Флорестан	<i>Etwas hahnbuchten – Schneller</i>
4.	Флорестан	<i>Ungeduldig</i> (нестрпљиво)
5.	Еузебије	<i>Einfach</i> (једноставно)
6.	Флорестан	<i>Sehr rasch und in sich hinein</i> (веома брзо и унесено)
7.	Еузебије	<i>Mit aussert starker Empfindung</i> (са изражајем снажних осећања)
8.	Флорестан	<i>Frisch</i> (свеже, лако)
9.	непотписано	<i>Hierauf schloss Florestan und enzuckte ihm schmerzlich um die Lippen</i> (Овде је Флорестан застао, и усне су му болно задрхтале)
10.	Флорестан	<i>Balladenmassig. Sehr rasch.</i> (Велика балада. Веома брзо.)
11.	Еузебије	<i>Einfach</i> (једноставно)
12.	Флорестан	<i>Mit Humor</i> (с хумором)
13.	Флорестан и Еузебије	<i>Wild und lustig</i> (дивље и смешно)
14.	Еузебије	<i>Zart und singend</i> (нежно и певљиво)
15.	Флорестан и Еузебије	<i>Frisch</i> (свеже, лако)
16.	непотписано	<i>Mit gutem Humor</i> (s dobrim humorom)
17.	Флорестан и Еузебије	<i>Wie aus der Ferne</i> (kao iz daljine)
18.	непотписано – епилог	<i>Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes, dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen</i> (Сувишно, Еузебије је додао следеће, док му је велика срећа зрачила из очију)

Tisa Jukić

FLORESTAN AND EUSEBIUS: INTERPRETATION OF THEIR MUSICAL AND LITERARY
DIALOGUES IN THE WORKS OF ROBERT SCHUMANN

SUMMARY: This seminar paper analyzes the characters of Florestan and Eusebius, pseudonyms or alter egos of Robert Schumann, exploring their literary and musical dialogues. Through studying Schumann's literary influences and interpreting their interactions, it is shown how these characters are key to understanding Schumann's views on music and art in his time. The paper focuses on the idea of the doppelgänger in German literature, analyzing Florestan and Eusebius in Schumann's criticism and musical compositions, and explores different ways of their interactions within Schumann's opus. This work reveals how Florestan and Eusebius represented Schumann's complex personality, as well as the aesthetic ideas of the Romantic era, thereby contributing to Schumann's status as one of the most significant composers of early Romanticism.

KEY WORDS: Florestan, Eusebius, Robert Schumann, doppelgänger, literature, music, Romanticism, interactions.