

Јована Дамњановић

Манифестација комичног патоса у балади *Ойрошѿај* (*Abschied*) Хуга Волфа на стихове Едуарда Мерибеа*

Сажетак: Циљ овог рада је приказ начина на који је остварена веза између поезије и музике друге традиције романтичарске соло песме, баладе, на примеру баладе *Ойрошѿај* (*Abschied*) Хуга Волфа, писане на текст Едуарда Мерибеа. Конкретно, у питању је манифестација комичног патоса као специфична тема, с обзиром на то да је реч о комичној балади. Међутим, присутни су и елементи других типова баладе, и то у служби комедије, што је анализирано са разних аспеката и доведено у узрочно-последичну везу са музиком.

Кључне речи: Волф, Мерибе, *Abschied*, комична балада, деветнаести век.

Балада као жанр вуче корене још из средњег века, када су постојале две традиције, јужњачка (романска) и северњачка (германска). Важно је поменути их јер се управо из једне од њих развила романтичарска традиција баладе. Наиме, насупрот балади јужњачког порекла која је била везана за плес, северњачку повезујемо са оном каснијом која се јавља у контексту друге традиције романтичарске соло песме. То је балада тесно повезана са легендама и фантастичним причама, за које је карактеристичан додир реалног света са светом натприродног и које дочаравају деловање страних, натприродних, трансценденталних сила на људска бића. Иако се на први поглед наведене карактеристике можда не чине релевантним када је реч о комичној балади, неопходно је навести опште одлике у циљу разумевања њених појединачних типова. Дакле, оно што истиче баладу јесте њена прожетост свим трима књижевним регистрима – епиком, лириком и драмом. Пре свега, иако писана у стиховима, балада има приповедачки тон, па стога закључујемо да се додирује са епским жанром. Ипак, наративни ток баладе остварен је специфично; карактеришу га епизодични призори, скоковита структура, редукција пружених информација која циљно подстиче имагинацију читаоца и сведеност и фокус целе приче на преломни тренутак. Приповедач је често уједно и сведок дешавања па је непосредност целог догађаја на тај начин интензивирана. Имајући у виду неретку појаву дијалога, јасно је присуство драмског модуса који такође доприноси интензитету непосредности збивања. Специфичност комичне баладе проистиче из постојања заједнице природних и натприродних бића које је прожето смешним, подсмешљивим, ироничним или сатиричним карактером, као и елементима пародије. Обраћање публици је једна од кључних општих одлика баладе, а када је у питању комедија, то је остварено кроз разна средства која изазивају хумористичне ефекте.

Музичка балада *Abschied* (*Ойрошѿај*) настала је крајем деветнаестог века композиторским пером Хуга Волфа (Hugo Wolf, 1860–1903). Но, да бисмо је у потпуности разумели, потребно је прво узети у разматрање истоимену књижевну баладу Едуарда Мерибеа (Eduard Mörike, 1804–1875), насталу 1837. године, а која је, дакле, пола века касније, инспирисала Волфа. Иако замишљена као песма, строфично-стиховна организација њене

* Рад је реализован под менторством др Милене Медић и асистента Тијане Илишевић, у оквиру наставног предмета Анализа вокалне музике, на четвртој години основних академских студија, академске 2017/2018. године.

форме у извесној мери одудара од лирских очекивања. Наиме, уместо да њен мисаони ток буде организован у више мањих строфа, пре свега катрена, што је уобичајено не само за романтичарске баладе, већ и за лирске песме с обзиром на њихово фолклорно порекло (*Volkballad*, *Volkslied*), овде је, пак, укупно двадесет четири стиха подељено само у две строфичне целине изграђене од римованих куплета. Унутар њих, засебна и различита, а каузално повезана збивања дата су као две епизоде у огледалу. Хипотаксичка организација стихова и песничка техника опкорачења стихова, с једне стране, затим спој епског модуса (приповедање) и драмског (дијалог) те оглашавање протагонисте не као лирског Ја, већ као интрадијегетског наратора, с друге стране, јесу начини на које се у овој балади постиже ефекат „причања приче”. С обзиром на овакву формалну поделу и синтаксичко уређење, Волф артикулише у основи прокомпонован ток своје музике унутар два дела музичке форме, раздвојена короном и разлучена тематским, тоналним, метричким и текстуралним контрастом. Оно што их integriше јесте иста мотивичка матрица у гласу и клавиру, са силазном спиралом силазих чистих и умањених кварта транспонованих по силазним терцама, која подвлачи идеју наиласка претећег странца.

Већ од самог почетка, осећа се општи казивачки тон и неизвесност човекове судбине. Протагониста говори у првом лицу, приповедајући о посети непознатог господина. У оквиру првог стиха, његов глас је објективан, јер приповеда као да је временски удаљен у односу на само збивање. Иако оно о чему приповеда испрва делује као сасвим обичан догађај из свакодневног живота, то се ипак доводи у питање. Остављајући разлог посете необјашњеним и замраченим, он отвара простор за читаочеву/слушаочеву имагинацију. Ово на први поглед можда не звучи сасвим смислено, јер се претпоставља да је и сам непознати посетилац људско биће. Међутим, чињеница да је он странац, да улази ненајављено, без куцања, и да су његове намере такође непознаница, указује нам на симболичко присуство нечег туђег, због чега појава непознатог господина делује као сила сублимног коју људско биће не може контролисати. Већ у следећем стиху долази до преокретања приповедачке перспективе у драмску, јер управни говор придошлице отпочиње живи дијалог: *Имам час̃и да будем т̃вој рецензент̃!* Посетилац је, дакле, неко ко има част да да критичко мишљење и суд о некоме или нечему. Овај необичан моменат представљања незнанца протагонисти такође на први поглед сугерише нешто натприродно, јер је очигледно да у реалном свету не постоје лични оцењивачи нечијег изгледа, који се појављују ниоткуда, непозвани. Управо тај тренутак када се открива незнанчева улога представља прву преломну тачку наративног тока баладе. Овакав озбиљан исказ, пун очекивања, показује се комичним у контексту даљег тока баладе. Већ у наредним стиховима враћа се наративан тон, када протагониста-приповедач, одржавајући очекивање и неизвесност, говори о радњама посетиоца (подигао је светиљку у руци, дуго зурио у приповедачеву сенку на зиду, приближио се и затим удаљио). Читав приказ алудира на елементе хорор баладе: чињеница да посетилац држи светиљку у руци и да гледа у сенку на зиду ставља нам до знања да се сам догађај одвија ноћу, по мраку, што целом приказу даје мрачну конотацију. Надаље, незнанчево приближавање и удаљавање док посматра сенку на зиду производи напетост тренутка и појачава неизвесност, као и осећај препуштености протагонисте на милост и немилост странца. Овако произведен *unheimlich* ефекат, као референца на нешто страно и далеко, али у исто време блиско и близу, убрзо ће, како ће се показати, бити преокренут и стављен у контекст комичног. Јер, када посетилац поново проговори, долази до комичког обрта, пошто, после дугог процењивања сенке протагонистиног профила

на зиду, он обзнањује своју критичку оцену – да протагониста има огроман нос. Заправо, сама оцена „рецензента” представља сатиричну пародију на тренутак када би у хорор балади или балади о духовима, нека натприродна језива бића открила своје застрашујуће моћи којима обичан смртник не може да се супротстави. Протагониста је на ово остао крајње затечен, као да је странац „погодио у центар”, односно као да се његова моћ крије управо у оштроумности и познавању људске природе. Дакле, није остао равнодушан. Када схвати да заиста, како каже, на лицу има *нос свейских размера*, протагониста напушта своју улогу дистанцираног приповедача и преузима улогу самог карактерног лика, настављајући излагање из крајње личне перспективе, у афекту. Овај тренутак представља другу преломну тачку баладе и уједно завршетак прве епизоде (пример 1).

Пример 1: Едуард Мерики, *Abschied*, означене преломне тачке баладе.

Опроштај

Без куцања, увече ме је посетио господин:

„Имам част да будем твој рецензент!”

Истог часа подигао је светиљку у руци,

Дуго зурећи у моју сенку на зиду,

Приближио се и затим удаљио: „Па, добри мој младићу,

Мораш да видиш једном

Свој нос из профила!

Признај да је огроман.”

Ово? Благі Боже, тако је!

Часна реч! Нисам ни помишљао, целог живота,

Да имам нос светских размера на лицу!

Човек је наставио да говори о свему и свачему,

А части ми, не сећам се ничег више;

Можда је очекивао да му признам.

Коначно је устао; осветлио сам му излаз.

Кад смо стајали на врху степеница,

Дао сам му, врло радо,

Мали ударац

Отпозади, по задњици,

Уз поздрав! Како се дрмнуо,

Стропоштао и отхрамао!

Никада нисам видео,

Целог свог живота,

Да човек тако брзо силази низ степенице!

Наставак збивања у другој епизоди одвија се испрва кроз смиривање тока, јер интензитет језиве затечености опада. Протагонистино приповедање поново протиче у објективном тону интрадијегетског наратора, када открива, док је посетилац и даље причао, да га више није ни слушао; толико је јак утисак на њега оставило болно сазнање о величини сопственог носа. Сујета људског бића и његова потреба да узврати како би задовољило свој его подстиче тензију у неизвесности и злокобности, услед које протагониста поново оставља лични, афективан печат у свом казивању. Нови обрт дешава се када протагониста, на сличан начин на који је претходно „рецензент” веома озбиљно осветлио сенку његовог носа на зиду, сада осветли излаз и врх степеница, узвраћајући „рецензентовом” нападу на свој его тако што му озбиљно даје *врло радо, мали ударац отпозади, по задњици*. Овај се стропоштава низ степенице, а протагониста слави своју победу, описујући сам чин са великим задовољством. Преокрет, испољен кроз победу људског бића над оним што је страно, показује да непознате силе ипак нису надмоћне и непобедиве и да људско биће ипак није тако немоћно пред њима. Овако сатирично пародирани ефекти хорор баладе и баладе о духовима генеришу смешну и подсмешљиву слику. Овај трећи преломни тренутак баладе доноси кулминацију у виду иронијског обрта у баладном збивању.

Уодношавање епизода на начин да оне граде паралелне структуре, да се као супротно-сти огледају једна у другој, показале се као снажно извориште комичког ефекта. Не само да и једна и друга почињу протагонистиним приповедачким описом радњи незнаних придошлице, већ се може уочити разлика у његовом односу према странцу: у првој целини он на њега реферише помоћу речи *iосiодин*, а у другој речју *човек* (пример 2). Очигледно је да је, после „рецензентове” процене коју је он схватио као увреду, ниво поштовања према њему опао. У даљем току строфичних целина, осим аналогije која се јавља на лексичком нивоу у виду појаве речи *часiи* (*Ehr*) у другом стиху обе строфе, примећујемо, такође, обртање улога, које се прогресивно развија ка кулминационом тренутку на крају баладе. Упркос заједничкој референци на мрачну атмосферу, разликује се особа која осветљава сцену, односно која доминира ситуацијом. У првој епизоди то је незнани „рецензент” са вербалном изјавом о *оiромном носу*, поражавајућом за протагонисту, а у другој је то протагониста са телесним жестом *малоi удараца iо задњици*, опраштајућим за „рецензента”. Антитеза између нараторовог пораза у првој и победе у другој епизоди додатно је подржана његовим сличним реченицама које се односе на ове супротне учинке: *Нисам ни iомишљао, целоiа живоiиа*, */Да имам нос светiјских размера на лицу!* и *Никада нисам видео, /Целоi своi живоiиа, /Да човек iиako брзо силази низ сiијенице*.

Дакле, постигнути комичан ефекат је очигледан, као и антитеза између епизода, остварена на подсмешљив, односно ироничан начин. Уопштено говорећи, комичност је у балади *Abschied* у тој мери изражена да готово можемо рећи да је у њој све комично, почев од самог наслова. Поздравну, опраштајућу реч „збогом”¹ испрва бисмо везали за неки тужан догађај, на чији помен бисмо очекивали неки вид растанка, снажно обојен емоцијама. Ипак, нема ничег ни тужног ни тешког – баш напротив, хумор и иронија одишу овом баладом. Управо катарктички ефекат комичког задовољства (*dilletto comico*) истиче на самом крају баладе смисао наслова „Опроштај”.

Пример 2: Е. Мерики, *Abschied*, аналогije између епизода.

Опроштај

Без куцања, увече ме је посетио господин:
 „Имам част да будем твој рецензент!”
 Истог часа подигао је светиљку у руци.
 Дуго зурећи у моју сенку на зиду,
 Приближио се и затим удаљио: „Па, добри мој младићу,
 Мораш да видиш једном
 Свој нос из профила!
 Признај да је огроман.”
 Ово? Благ Боже, тако је!
 Часна реч! Нисам ни помишљао, целог живота,
Да имам нос светских размера на лицу!

Човек је наставио да говори о свему и свачему,
 А части ми, не сећам се ничег више:
 Можда је очекивао да му признам.
 Коначно је устао: осветлио сам му излаз.
 Кад смо стајали на врху степеница,
 Дао сам му, врло радо,
Мали ударац
 Отпозади, по задњици,
 Уз поздрав! Како се дрмнуо,
 Стропоштао и отхрамао!
 Никада нисам видео,
 Целог свог живота,
 Да човек тако брзо силази низ степенице!

¹ *Abschied* се са немачког језика преводи речју „опроштај”, али и „збогом”.

С обзиром на то да Мерицеова балада, с једне стране, почиње озлојађеношћу и гневом према особи (од угледа и ауторитета), који теже да се празне у јаком психолошком изливу тако што се особи изолује нека њена суштинска црта и подвргне исмевајућем наглашавању физичког деформитета, а, с друге стране, завршава комичном деградацијом непријатеља уз јак афективан излив, онда се она може схватити у смислу досетке. Према Сигмунду Фројду (Sigmund Freud, 1856–1939), смисао досетке није у изазивању уживања као у шали, већ у испољавању тенденциозности, то јест у „суду који се поиграва”² и „спремности да се духовито одговори”.³

Према речима музиколошкиње Сузан Јуенс (Susan Youens), иако „подтонови и надтонови комедије, њихово порекло и трансформација гнева, нетрпељивости, мржње и пакости нису били нови за књижевност”, оно што издваја Волфов музички хумор као јединствен у односу на друге композиторе јесу „комичка амбивалентност и комплексност”, „комбинација фактора, посебно вишеструко осликаних фигура – Волф није био склон да утемељи општу атмосферу – и префињеност којом елементи мелодијске инвенције, тоналитета, хармоније и вођења гласова и ритма подвлаче текст”.⁴ Међу специјалне ефекте она наводи мимикрију или ехо између гласа и клавира, екстравагантне скокове из једног регистра у други, мноштво силазних паралелних квартсекстаколада, диминуцију, аугментацију, плесне гестове балских дворана, албертински бас, трилерске фигуре, украсе, акценте, ритмичка измештања, умањене терце, кварте или квинте, репетиције, а пре свега позноромантичарске хроматске алтерације. Другим речима, за Волфа су карактеристична преувеличавања, неумерености, екстравагантије и ексцеси у музици, тако да је смех генерисан „гестовима који су шири и дужи”,⁵ како каже Јуенс.

Волфова балада почиње без клавијског увода, са драматски речитативним гласом који у пијано динамици приповеда о доласку странца-рецензента, излажући мотив силазних кварта са карактеристичном репетицијом тонова (пример 3). Странчево представљање у управном говору (*Имам часи да будем твој рецензент!*), „дискретним” гласом који се брзо успиње ка тону тонике, одвија се уз динамички контрастне маркато акцентоване акорде у деоници клавира, чији украсни предудари одају утисак раштимованости и који довршавају фразу аутентичном каденцом у це-молу (*II/6/5-K6/4-D-t*). Следи кратак клавијски интерлудијум у дубоком регистру, у којем је силазна клавијска фигура у шездесетчетворкама усмерена од тона доминанте у форте динамици ка тоничном педалу обележеним сфорцатом. Из педалног тона потом ниче монофона мелодија у клавиру, чије узлазно кретање у синкопираном ритму назад до иницијалног тона терце, *ес*, асоцира на суптилно корачање, продужавајући на тај начин утисак злокобности и неизвесности почетне ситуације.

² Sigmund Freud, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, (prev. Tomislav Bekić) (Novi Sad: Matica srpska, 1979), 9.

³ Исто, 34.

⁴ Susan Youens, *The Vocal Music of Hugo Wolf* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 71.

⁵ Исто, 90.

Пример 3: Хуго Волф, *Abschied*, тактови* 1–10.

Ziemlich lebhaft

Ihr Re - censent zu sein!"

schnell *sehr gehalten*

sf *dim.*

Како протагониста наставља приповедање о непознатом посетиоцу, тако се мотив кварта враћа, ритмички вариран, а потом и секвентно развијан. Међутим, са другом преломном тачком баладе, фразирање гласа и клавира открива несагласност у вођењу гласова (тактови 26–31), која подвлачи посетиочево крајње чудно понашање и невероватну рецензију, поново у управном говору. У општем успону (тактови 17–31), полустепенски узмаси сукцесивних кратких клавирских фраза које елаборирају иницијалне кварте, доведиће уз дуги крешендо до првог врхунца, у форте динамици. Смењивање два прекомерна квартсектакорда удаљена за полустепен (доминантни *de-ies-de* и субдоминантни *цис-еф-а*) подвлачи тај кључан, кулминациони тренутак „рецензентовог” упитно траженог признања протагонисте да је нос заиста, такорећи, прекомерних размера, производећи комички ефекат (пример 4). Додатну потврду овог хармонског експреса даје „рецензентов” глас који се, изговарајући кључну реч *ојроман!* (*Auswuchs!*), тонски придружује сфорцато маркираном прекомерном квартсектакорду на сниженој доминанти који ће се непрестано понављати, све до каденце у паралелном Ес-дуру (тактови 39–40), која открива његово презначење у новом тоналном контексту (*de* као вођица за *es*). Иронија је очигледна у овом изненадном обрту хроматске нестабилности прекомерних квартсектакорада у дијатонску стабилност тонице Ес-дура.

Музика, затим, показује како је од још већег значаја протагонистино запрепашћење када открива сурову истину о свом изгледу: *Да имам нос светских размера на лицу!* (пример 5). Волф тада у овом завршном одсеку првог дела форме, у ас-молу, уводи две одвојене извођачке ознаке: *rotlös*, што значи „помпезно” (раскошно, сјајно), за бомбастичну

* У даљем тексту користиће се скраћеница „т.”

Пример 4: Х. Волф, *Abschied*, т. 32–40.

(Ziemlich lebhaft)

f „Sie ge - ben zu. dass das ein Auswuchs is.“ Das?

f Alle-wetter ge - wiss!

sf *sf* *sf* *sf*

Пример 5: Х. Волф, *Abschied*, т. 47–56.

pompös

f Dass ich so ei - ne Welts - na - se führt' im Ge - sicht!!

f Breit *ff* *fff*

(lang)

рецитацију гласа, и *breit* у значењу „широко”, за широк лук оштро акцентованих акорада у клавиру, динамички интензивираних до енормних размера. Посебан комички ефекат осликавања саме величине протагонистиног носа и величине пометње која настаје у њему постигнут је када се тон доминанте ас-мола разлаже кроз четири октаве под ознаком чак фортефортисимо. Утростручени доминантни тон ес остављен је да звучи нехармонизован и неразрешен у трајању од чак три такта, уз додатну пролонгацију короном, све док сам не ишчезне.

Друга епизода почиње мирно (*mässig*), али зловољно и непријатно (*verdrossen*), како упућују извођачке ознаке, с обзиром на то да је протагониста остао затечен својим сазнањем. Од почетка је присутна тензија пошто глас и клавир ступају у метрички сукоб (пример 6). Шеснаестинска фигура са скретницама над тоничним педалом це-мола пулсира као мерени трилер у деоници клавира у такту 6/8 да илуструје „рецензентово” брбљање, док у исто време протагонистин речитативан глас, у претходно већ установљеном такту 2/4, казује о сопственом неслушању „рецензентовог” брбљања, што је у наставку (такт 60) подвучено минимумом клавирске пратње и хроматском модулацијом у ге-мол. Протагонистина изненадна упитаност у стиху *Можда је очекивао да му љризнам!* доводи до комичног преокрета када, после преображаја силазног скока доминантне квинте у до-

Пример 6: Х. Волф, *Abschied*, т. 57–68.

Tempo I (*Ziemlich lebhaft*)

verdrossen

pp Der Mann sprach noch Ver-schied'nes bin und her,

pp

zögernd

ich weiss, auf meine Ehre, nicht mehr mein-te vielleicht, ich sollt' ihm beich-ten.

p *cresc.* *sf* *p*

belebt

Zu letzt stand er auf; ich that ihm leuch-ten

cresc. *sf* *p* *dim.* *pp* *zögernd*

минантни квинтакорд ге-мола, у стакато артикулацији и уз крешендо до сфорцата (такт 63), протагонистин глас усвоји „рецензентов” метар 6/8 (такт 64). Његово оклевајуће размишљање, сугерисано извођачком ознаком *zögernd*, подвучено је такође хармонским током у којем је ге-мол суспендован (тактови 64–69).

После једнотактног предаха у клавиру у живљем темпу, са низом брзих узлазних фигура које „држе” доминанту ге-мола, Волф понавља музику претходног сегмента у суспендованом ге-молу како би подвукао протагонистин исказ да је „рецензент” коначно устао и да му је осветлио излаз (тактови 67–69). Управо овде, у одмеравању две ривалске тенденције (*можда је очекивао да му љризнам./Коначно је усџао*) и то са истом музиком, до пуног изражаја долази смисао досетке – у интеракцији између „суда који се поиграва” и „спремности да се духовито одговори”. Од тог тренутка, уз ознаку „не нагло” (*nicht eilen*) и у пијано динамици, Волф спроводи врсту тематске реверзије музичко-поетског тока. Враћајући у деоницу клавира најпре узлазне полустепенске задржице у унисону и у терчним транспозицијама, са комбинацијом легато и стакато артикулације, и изграђујући од њих две секвентне фразе, Волф тежи да опише кошкање двојице ривала на врху степеница (тактови 70–74). Повратак мотива „раштимованих” стакато септакорада са украсним предударом, у поко ритенуту и крешенду до форте и фортисима (тактови 75–77), има за циљ да илуструје протагонистину велику „част” да зада *мали ударац оџиџозаџи љо заџиџиџи* непријатном „рецензенту”. Његово стропоштавање низ степенице и храмање јасно су приказани кроз журне силазне октавне каскаде узлазних полустепенских задржица у клавиру, уз низ крешенда до завршног фортисима и ритенута (пример 7).

Пример 7: Х. Волф, *Abschied*, т. 78–82.

Rasch

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The tempo marking 'Rasch' is at the top left. The vocal line has lyrics: 'al-le Ha-gel! ward das ein Ge - rum - pel,'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano), with a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system continues the vocal line with lyrics: 'ein Ge - por - zel ein Ge - hum - pel !'. The piano part continues with similar rhythmic complexity, including 'cresc.' markings and dynamic changes between *p* and *ff*.

Драматична озбиљност тренутка прекинута је сасвим неочекиваном променом вокалног идиома, типа мелодије, израза, тоналитета, метра, текстуре и, пре свега, карактера (пример 8). За протагонистино ликујуће чуђење да никада у животу није видео да неко тако брзо силази низ степенице, којим он прославља свој победоносни духовити одговор, Волф бира не само дијатонску једноставност, први и једини пут у композицији, једног дурског тоналитета – Бе-дура, већ у исто време бира валцер, плес вртоглавице, као израз инфантилне радости протагонисте и као *locus* комичког задовољства.

Пример 8: Х. Волф, *Abschied*, т. 83–91.

У широко постављеном клавирском постлудијуму збива се комичко преокретање мола у дур, хроматике у дијатонику, силазних каскада узлазних полустепених задржица у шеснаестинама (за „рецензентово” стропоштавање низ степенице) у типично валцерске хармонске фигурације са предударом и узласком, такође у шеснаестинама, а изнад свега, преокретање протагонистине вербалне експресије и театричног декламаторног натурализма у кантабилну валцерску мелодију и коначно у катарктички комички смех и плесни гест.

Комична балада *Abschied* показује у којој је мери позноромантичарски тонални вокабулар идеалан за представљање комичног као сатиричног осврта на реалност, у светлу карикирања саме реалности. Но, о идеалности остварења не треба судити, јер би то прешло у субјективне оцене, што није на нама; оставимо ту част неком непознатом рецензенту.

Литература

- Frojd, Sigmund, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom* (prev. Tomislav Bekić) (Novi Sad: Matica srpska, 1979).
- Haywood, Jean I., *The Musical Language of Hugo Wolf* (Devon: Arthur H. Stockwell, 1986).
- Collins, Jo and Jervis, John, On the Psychology of the Uncanny (1906): Ernst Jentsch, in Collins, Jo, and Jervis, John (eds.), *Uncanny Modernity* (London: Palgrave Macmillan, 2008), 216–228.
- Youens, Susan, *The Vocal Music of Hugo Wolf* (Princeton: Princeton University Press, 1992).