

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за камерну музику

Ана Радовановић

**ИЗВОЂАЧКИ ПРИСТУП СПЕЦИФИЧНОМ ТРЕТМАНУ ГЛАСА У КАМЕРНИМ
ДЕЛИМА НА ТЕМУ ПЈЕРОА**

**(Arnold Schönberg: Pierrot lunaire op.21, Срђан Хофман: Без јаве – у потрази за
Пјероом Арнолда Шенберга и Милан Михајловић: Image)**

Докторски уметнички пројекат

Ментор: мр Људмила Поповић, редовни професор

Коментор: др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор

Београд, 2018.

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	3
2. ИНТЕРПРЕТАЦИЈА И ИЗВОЂЕЊЕ.....	5
3. АРНОЛД ШЕНБЕРГ: <i>ПЈЕРО МЕСЕЧАР</i>	6
3.1 Певани говор (Sprechgesang)	7
3.2 Приступ интерпретацији.....	11
4. СРЂАН ХОФМАН: <i>БЕЗ ЈАВЕ – У ПОТРАЗИ ЗА ПЈЕРООМ АРНОЛДА ШЕНБЕРГА</i>	33
5. МИЛАН МИХАЈЛОВИЋ: <i>IMAGE</i>	41
6. ЗАКЉУЧАК.....	46
ЛИТЕРАТУРА.....	48
Прилог 1.....	50
Прилог 2.....	56
Прилог 3.....	57

1. УВОД

У свом докторском уметничком пројекту бавићу се вокалном проблематиком са којом се извођач, односно певач, сусреће приликом приступања интерпретацији камерних дела *Пјеро месечар* Арнолда Шенберга, *Без јаве – У потрази за Пјероом Арнолда Шенберга* Срђана Хофмана и *Image* Милана Михајловића. Композиције *Без јаве – У потрази за Пјероом Арнолда Шенберга* (за флауту, кларинет, виолину, виолончело, мецосопран, клавир и електронику) и *Image* (за флауту, бас кларинет, виолину, виолончело, мецосопран и клавир) настале су као поруџбина у сврху мог докторског уметничког пројекта, са молбом да садрже заједничку тематику – тематику *Пјероа месечара* Арнолда Шенберга. Композиторима је остављена слобода у смислу одабира компоненте која ће бити заједничка, било да је то инструментални састав, литерарни предлог, заједнички музички елемент, „коментар“ на одређени Шенбергов поступак, итд. Композиција *Пјеро месечар* Арнолда Шенберга заинтересовала ме је у смислу третмана деонице гласа, примене говорног певања, као и специфичности извођачког рада потребног за реализацију дела са оваквим вокалним захтевом у оквиру камерног ансамбла. Такође је интересантан и начин на који су поменути реномирани српски композитори уткали Пјероа у новонастале композиције. Међусобна различитост композиција, упркос истој тематици, оставља многобројне изазове у смислу различитих извођачких потешкоћа чијим ћу се решавањем бавити у раду.

Циљ мог пројекта јесте да понудим једно од могућих интерпретативних решења наведених дела, засновано на детаљном проучавању начина на које се одређена вокална проблематика у оквиру камерног ансамбла може решити. С обзиром на то да су сва три дела специфична у смислу музичких и извођачких захтева, желела бих да допринесем бољем разумевању како самих захтева, тако и начина њиховог испуњавања. Потрудићу се да допринесем бољем разумевању припреме извођача за реализацију ових камерних дела и да конкретним примерима понудим решења за вежбање и осмишљавање интерпретације. Још један битан циљ овог докторског уметничког пројекта јесте и дефинисање улоге и позиције гласа у односу на остале инструменте у камерном саставу, комуникације између гласа и инструмената, као и различитих интерпретативних могућности гласа у камерном ансамблу.

У свом докторском уметничком пројекту употребићу аналитичку и компаративну методу научно-уметничког истраживања. Пажљивим анализирањем извођачких захтева композиција које су предмет мог истраживања, приказаћу начине на које се извођачка проблематика може решити. Користећи се доступним снимљеним извођењима *Пјероа месечара* Арнолда Шенберга од стране уважених уметника широм света, даћу осврт на њихово тумачење композиторовог записа певаног говора, а такође и детаљно приказати сопствено извођачко решење настало у току рада на композицији, а које за циљ има адекватну интерпретацију. С обзиром на то да све композиције имају и сличне али и веома различите извођачке захтеве, свакој од њих ћу приступити појединачно, уз прожимање заједничке проблематике. Присуство литерарног текста у вокално-инструменталним камерним композицијама знатно олакшава разоткривање исправног пута приступа интерпретацији. Стога ће битна ставка мог истраживања бити проучавање текста и његове улоге у стварању резултирајућег звука камерног ансамбла.

2. ИНТЕРПРЕТАЦИЈА И ИЗВОЂЕЊЕ

Музика се кроз историју показала као моћно „средство“ које може имати многа значења. Оно што је чини посебном јесте чињеница да она значење може носити на начине на које ни један други објекат културе и уметности не може. Музичко значење је сложено и оно, према мишљењу америчког естетичара и музиколога Лоренса Крејмера (Lawrence Kramer), извире из интерпретације. Значење настаје способношћу интерпретације да споји тонове, фразе, слике и идеје у одрживи дискурс¹. Јасна је чињеница да се музика интерпретира тако што се изводи, при чему је улога извођача, како да репродукује музику, тако и да произведе разумевање музике. Крејмер сматра да се музика и њено извођење могу такође интерпретирати и речима, и да се на тај начин може показати како музика функционише у свету. Оваква вербална интерпретација музике може да понуди њен читљив облик. Интерпретација свакако зависи од претходног знања, али се од интерпретатора очекује да то знање трансформише приликом његове употребе. Постоји значајна разлика у интерпретацији музике у односу на интерпретацију објеката осталих уметности. У случају када се интерпретира слика или писани текст, значење се накнадно додаје на већ присутно значење речи или облика, чиме се оно надограђује и мења. Када се интерпретира музика, поступак је исти, али се значење придодаје на сасвим специфично и тешко уочљиво значење, те стога у музици интерпретацијом „... ми активно саопштавамо експресију коју разумемо...“² На тај начин је значење заправо резултат интерпретације.

Приликом приступања музичкој интерпретацији дела, прво са чиме се сусрећемо јесте нотни текст, односно запис музичког дела. Запис музичког дела је позициониран између идеје композитора и њеног реализовања од стране извођача. Феручо Бузони (Ferruccio Busoni) у спису *Нацрт за једну нову естетику музике* сматра да је компоновање, односно записивање музике „...кварење оригинала...“³ и мењање композиторове апстрактне идеје. Додатно, Бузони сматра да је извођење оно што може „...надмашити вредност записа

¹ Lawrence Kramer, *Interpreting music*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 2011., стр. 68.

² Ibid., стр. 7.

³ Тијана Поповић Млађеновић, *Музичко писмо*, Клио, Београд, 1996., стр. 18.

музичког дела, директно оживети узор који је композитор чуо у свом унутрашњем слуху, али није успео у потпуности да фиксира у запису.“⁴ Тијана Поповић Млађеновић наводи да потреба за реализацијом записа музичког дела не би ни постојала уколико би било могуће да композитор у потпуности пренесе своју идеју у запис, и на тај начин наглашава важност интерпретације⁵. Иако интерпретација може бити према одређеним мерилима неадекватна, постојање могућности једне увек гарантује постојање могућности и за друге. Стога ниједна интерпретација заправо не мора бити „она права”, већ само један начин читања музичког значења.

3. АРНОЛД ШЕНБЕРГ: *ПЈЕРО МЕСЕЧАР*

Музика двадесетог века кристалисала се око неколико референтних фигура. Једна од њих био је Арнолд Шенберг. До момента своје смрти, 1951. године, он је постао једна од водећих личности музичке сцене тог времена. Цела генерација млађих композитора гајена је на догми музичког прогреса, у којем је Шенбергова иновација била од великог утицаја.⁶ У Шенберговом стваралачком путу у много чему се огледа и пут савремене музике па се етапе развоја његовог стваралаштва могу посматрати као аналогне етапама у развоју експресионизма у музици уопште.

У контексту дешавања у свету уметности која су захватила прву половину двадесетог века, можемо посматрати и настанак дела Арнолда Шенберга *Пјеро месечар* (*Pierrot lunaire* op. 21) 1912. године, чија је интерпретација један од предмета истраживања овог рада. Ово дело је циклус песама за говорни глас (*Sprechstimme*) и камерни ансамбл који чине флаута/пиколо, кларинет (*in A, in B*)/бас-кларинет, виолина/виола, виолончело, и клавир. Састоји се из три дела, односно три групе од по седам песама различитог инструменталног састава, које су писане на поезију Албера Жироа (*Albert Giraud*), а која се у делу налази у немачком преводу Ота Ериха Хартлебена (*Otto Erich Hartleben*). Ова три

⁴ Тијана Поповић Млађеновић, *Музичко писмо*, op. cit.

⁵ Тијана Поповић Млађеновић, „Појам и елементи 'аналитичке' интерпретације“, реферати са научног скупа Удружења композитора Србије на тему *Аспекти интерпретације* одржаног у Београду 22. и 23. априла 1989., стр. 135.

⁶ Juliane Brand, Christopher Hailey, *Constructive Dissonance, Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1997., стр. xi.

дела композиције, према мишљењу Ане Стефановић, по значењу и садржају одговарају трима етапама кроз које је пролазио европски дух на преласку из деветнаестог у двадесети век – симболизму и декадентизму, експресионизму и захвату у прошлост.⁷ Три дела композиције *Пјеро месечар* веома су различитог карактера и атмосфере, и симболизују емотивну нестабилност, како Пјероа у оквиру драматургије циклуса песама, тако и човека и уметника тог времена. Тако Пјеро из Бергама, маскирани лик пореклом из *commedie dell' arte*, и главни лик Шенберговог *Пјероа месечара*, у себи носи многа значења. Кроз векове, ова значења су се мењала у складу са епохом која је долазила, а у моменту када Шенберг ствара дело, Пјеро је стављен у „...средиште великог потреса европске културе 20. века.“⁸ Криза цивилизације, као најзначајнија тема у свим уметничким сферама експресионизма, огледала се у тенденцији уништавања човека као индивидуе, чије је постојање описано као постојање несрећне, несигурне и отуђене јединке, и у негирању постојеће стварности због предосећања катастрофе у виду предстојећег рата. Такође је карактеристика овог периода продор тематике патологије на свим нивоима. Када говоримо о кризи индивидуе, говоримо о ирационалности и страху, хистерији, гротески, еротици, душевној поремећености и неуравнотежености, одликама које је и сам Шенберг уткао у лик Пјероа.

3.1 Певани говор (Sprechgesang)

Интерпретација овог сложеног Шенберговог дела не би била потпуна без разумевања мноштва значења која оно у себи садржи. Значење било ког, па тако и овог, вокално-инструменталног дела знатно је транспарентније у односу на значење инструменталне музике услед постојања текста, односно литерарног предлошка.⁹ Вокалном извођачу литерарни текст обезбеђује сигурну полазну тачку у односу на коју може лакше усмерити осмишљавање своје интерпретације. У делу *Pierrot lunaire* литерарни текст је у потпуности у корелацији са музичким текстом и стога целокупна музичка драматургија сваке Шенбергове песме увек произилази из драматургије литерарног текста.

⁷ Ана Стефановић, „*Pierrot lunaire* Арнолда Шенберга“, *Музички талас*, бр. 1 (1994), стр. 38.

⁸ Ibid, стр. 35.

⁹ Видети Прилог 1

При осмишљавању интерпретације вокалне деонице, први изазов са којим се певач сусреће јесте певани говор. У оквиру феномена певаног говора постоји неколико проблема везаних за само извођење као и за естетску рецепцију извођења од стране публике. Ова питања представљају веома занимљива и захвална поља за истраживање како музиколога, тако и лингвиста. С обзиром на то да је ова композиција настала у току Шенберговог периода компоновања атоналне музике, она није лака за разумевање музички необразованом слушаоцу. Употреба певаног говора представља препреку за слушаоца у разумевању музике јер је оно што слушаалац очекује – глас који пева у комбинацији са музиком. Ова препрека се такође налази и пред извођачем у смислу разоткривања најбољег начина интерпретације који ће омогућити комуникацију са публиком. „Енигма“ певаног говора је веома дискутована тема у литератури, а започела је са Шенберговим предговором *Пјероу* и настављена касније бројним наводима из писама које је Шенберг разменио са колегама и пријатељима.

Шенберг је у предговору композиције *Пјеро месечар*, као и у есеју под називом *Ово је моја грешка*¹⁰ из 1949. године, објаснио начин на који је потребно изводити певани говор, покушавајући да то учини што прецизније. Према његовом „упутству“, задатак интерпретатора јесте да записани певани говор претвори у говор – мелодију, водећи рачуна о записаној висини тона. При том процесу, неопходно је да се певач придржава ритма онолико колико би га се придржавао и приликом певања. Такође, разлика између певаног тона и певаног говора мора бити јасна. Ово Шенберг објашњава тиме да приликом певања, певач остаје на одређеној тонској висини, док при певаном говору он ту висину напушта подизањем или спуштањем интонације. Такође, певани говор никако не би смео да подсећа на свакодневни говор, већ би морао да отеловљује нову врсту говора који је укључен у музичку форму, а да при томе нимало не подсећа на певање. Треба нагласити такође да је Шенберг касније у раду на својој композицији са различитим извођачима наглашавао да, иако су тонске висине записане, није потребно дословно их се придржавати при извођењу.

¹⁰ Joseph Auner, *A Schoenberg Reader, Documents of a Life*, Yale University Press, New Haven & London, 2003.

Веома је интересантан податак да је немачки лингвиста, Едуард Сиверс (Eduard Sievers) 1912. године, исте године када је настао и Шенбергов *Пјеро*, у свом делу *Ритмичко-мелодијске студије* дефинисао разлику између музике и говора:

*Музика углавном функционише на фиксираним тоновима који имају стабилну интонацију, док се говор углавном остварује на променљивим тоновима чија се интонација подиже или се спушта у оквиру једног слога. Сам говор није везан за дискретне интонације и интервале које сусрећемо у музичкој мелодији. Говор познаје само приближне тонске висине.*¹¹

Комбинација фиксиране интонације и „шетајућег“ тона у *Пјероу месечару* указује на комбиновање фундаментално различитих елемената два домена, музике и говора. О начинима да се постигне како мелодијска тачност, тако и утисак говорења мелодије дискутовали су како извођачи, тако и сам Шенберг. Након отприлике десет година од настанка *Пјероа месечара*, Шенберг је написао блиском колеги Јозефу Руферу (Josef Rufer) да сматра да интонација у овој композицији заправо зависи од опсега гласа. Записане интонације треба посматрати као добре, али их се не треба стриктно придржавати. Наравно, ниво говорења није довољан. Жена мора научити да говори тоном регистра главе¹². С обзиром на то да је опсег гласа у *Пјероу месечару* две и по октаве, извођачи су развили поједине стратегије којима би се одржао одређени ниво мелодијске тачности и утисак говорења мелодије. Шенберг је сматрао исправним и став Ервина Штајна (Ervin Stein) који је писао о певаном говору у *Пјероу*. Штајн је изнео следеће опсервације:

Иако су интервали записани и имају фиксиране интонације, они треба да буду релативни. Почетна нота је толико кратка да њена интонација нема последице по хармонију. Тако је рецитатор слободан не само да транспонује деоницу у односу на свој опсег гласа и независно од инструмената, већ и да смањи опсег и теситуру. Оно што је неопходно јесте да пропорције мелодијске линије буду очуване: висока нота треба да буде

¹¹ Према: Julia Merrill, “Schoenberg’s Pierrot lunaire Revisited: Acceptance of Vocal Expression”, *Acta musicologica*, LXXXIX/1 (2017), стр. 96.

¹² Израз „тон регистра главе“ (kopf ton) преузет је из терминологије која се користи у објашњавању технике певања и представља начин на који се тонови, резонирањем у главеним шупљинама, појачавају и омогућавају да глас певачице достигне свој максималан волумен и потенцијал, уз очување интегритета.

релативно висока, ниска нота релативно ниска; кварта мора звучно бити већи интервал него терца, а мала секунда мањи покрет од велике секунде. (Stein: Orpheus in New Guises)¹³

Тумачењем постојећих извора и упутстава може се закључити да је сваком вокалном извођачу остављена слобода да у свом регистру и на свој начин изводи нотни запис поштујући у потпуности записани ритам као и смер кретања записаних интервала. Када се сусретнемо са изричитим захтевом композитора о начину извођења дела, може нам се учинити да простора за интерпретацију скоро и нема. Међутим, и поред стриктних захтева постоји могућност и слобода за проналажење најразличитијих израза у вокалној интерпретацији. Ова слобода огледа се првенствено у томе што сваки певач, у оквиру јединствених карактеристика сопственог гласа, може записани музички текст тумачити на различите начине. Тембровске карактеристике различитих гласова чине да је при сваком новом извођењу могуће чути новог Пјероа, различите емотивне обојености, иако је у питању интерпретација истог нотног и литерарног текста. У извођењима многих реномираних вокалних извођача могу се чути најразличитија остварења Шенбергових “упутстава”. Поједини певачи певани говор изводе у потпуно наративној форми, најчешће и не поштујући записане висине тонова и смер кретања интервала, већ изводећи музички запис као речима записан сценарио. Други пак на супротан начин занемарују Шенбергово објашњење, и велики део записаног нотног текста певају. Овакво певање, захваљујући јасно записаном ритму, није распевана кантилена, али се код оваквих извођења ипак може јасно уочити испевавање, поготову дужих нотних вредности које представљају најосетљивије место за ремећење баланса између певања и певаног говора. Сматрам да је велики изазов пронаћи меру „говорења мелодије“, у којој означавање тонске висине гласом не прелази у испевани тон. Ово би могао да буде један од највећих изазова који је пред вокалног извођача постављен у техничком смислу, јер уједно и ограничава, али и оставља довољно слободе за инвенцију.

¹³ Према: Ibid.

3.2 Приступ интерпретацији

Певани говор у композицији *Пјеро месечар* оставља доста простора за проналажење сопственог израза, иако је Шенберг до танчина описао артикулационе, динамичке и агогичке параметре користећи вербална упутства изнад нотног текста. Он се потрудио да извођачима да јасан путоказ о томе у ком смеру би требало да се креће осмишљавање интерпретације. Ова упутства су детаљна до те мере да изнад одређених фраза проналазимо следеће изразе: "широко", "безбојно", "прилично волуминозно", "досадно", "не трагично", "скоро певајући, са мало тона, веома сликовито и прилагођено кларинету" и друга. Последње наведено објашњење јесте једно од оних које певача може веома прецизно упутити на то на који начин треба да третира деоницу гласа у оквиру камерног ансамбла. Закључак који је проистекао из мог практичног рада на композицији *Пјеро месечар* везан је, између осталог, и за третман гласа. Наиме врло важан сегмент извођења свих камерних композиција, па тако и горе поменуте, јесте проналажење баланса између инструмената и гласа. Неопходно је глас третирати као један од инструмената и у потпуности га прилагодити боји и звуку заступљених инструмената упркос томе што се због присуства литерарног текста он неминовно издваја. Каснијом детаљном анализом сваке песме показују које све функције глас може имати у оквиру камерног ансамбла у композицији *Пјеро месечар*.

Први део композиције, односно првих седам песама, драматуршки уводе слушаоца у стање свести Пјероа из Бергама, усамљеног песника, несхваћеног и на ивици здравог разума. Завиривање у свест главног лика резултоваће честом сменом расположења у различитим песмама која се крећу од нежних и сањалачких, преко оних са искривљеним погледом на реалност и пуних хистерије до меланхоличних и безнадежних. Оно што се из ових наглих промена може наслутити јесте много озбиљнија емотивна и психолошка ситуација која ће наступити касније у средњем делу.

Прва песма циклуса, *Mondestrunken (Опијен месецином)*, има уводну и представљачку функцију. У њој први пут чујемо Пјероов мотив (у деоници клавира), који ће се у варираној форми провлачити кроз читаву композицију (Пример бр.1). Инструменти кроз целу прву песму у одређеном облику спроводе овај почетни мотив. Он се састоји од релативно поступног терцног кретања у комбинацији са већим интервалским скоковима,

док се глас, за разлику од њих, креће веома поступно са тенденцијом ка покрету степен-полустепен. Овај пример показује једну од карактеристика начина осмишљавања музичког тока на принципу контраста између деоница инструмената са једне, и деонице гласа са друге стране. Сматрам да би, у интерпретативном смислу, било добро додатно истаћи ову разлику, и то на следећи начин: деоница гласа могла би се изводити веома тајанственим, злослутним изразом и легато артикулацијом, што би контрастирало покрету који се јавља у деоницама инструмената. Тиме би се успешно могла дочарати атмосфера усамљености Пјероа који почиње да лута у безвременском простору.

I. Teil.
1. Mondestrunken.

The musical score is for the first part of a piece titled '1. Mondestrunken.' It is in 3/4 time and features five staves. The top three staves are for Flöte (Flute), Geige (Violin), and Violoncell (Cello). The fourth staff is for Rezitation (Recitation) and the fifth for Klavier (Piano). The tempo is marked 'Bewegt' (Allegretto) with a metronome marking of ca. 68-76. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings such as 'pizz.' (pizzicato), 'pp mit Dämpfer' (pianissimo with mute), 'p' (piano), and 'ppp' (pianississimo). The lyrics for the recitation are: 'Den Weinden man mit Augen trinkt, giebt'.

Пример бр. 1

Још један пример оваквог контраста јавља се и у другој песми, *Colombine* (Коломбина), писаној за глас, виолину и клавир којима се пред крај прикључују флаута и кларинет. За разлику од претежно *staccato* артикулације у деоници клавира и испрекиданих мотива у деоници гласа, виолина има веома распевану деоницу са честим ознакама *molto espressivo*. У оваквој ситуацији, глас брзким и јасним изговарањем текста у *piano* динамици даје својеврсну звучну потку експресивној, традиционално третираној деоници виолине. Сада

би се могло рећи да глас има функцију пратње коју врши заједно са осталим инструментима. Сматрам да певач може знатно допринети постизању избалансираног звука целог ансамбла „имитирајући“ звучно одређене фразе које су сличне, како у деоници виолине, тако и у деоници гласа, односно имитирајући потезе гудалом којима виолина те фразе изводи. Истицањем контраста између деоница постиже се осликавање Пјероовог сукоба са самим собом и са читавим светом, а такође и сугерише напетост и нестабилност његовог душевног стања – теме које се провлаче кроз ткиво целокупног првог дела композиције.

Трећа песма *Der Dandy* (Денди) започиње „криком“ постигнутим арпеђом у *ff* динамици у деоници кларинета, на који се потом надовезује веома сличан мелодијски покрет и у деоници гласа (Пример бр. 2).

3. Der Dandy.

The musical score for 'Der Dandy' is presented in four staves. The top staff is for Piccolo, the second for Klarinette in A, the third for Rezitation (voice), and the bottom for Klavier (piano). All staves are marked 'Rasch (♩ = 76)'. The Piccolo and Klarinette parts feature rapid, arpeggiated figures with dynamic markings of *pp*, *f*, and *pp*. The Rezitation part begins with a vocal entry marked *f* and *sf*, with the lyrics 'Mit ei - nem phan - ta - - - stischen'. The Klavier part starts with a powerful *ff* arpeggio, followed by *pp* passages. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Пример бр. 2

Са становишта драматургије, ова песма први пут јасно показује емоционалну нестабилност главног лика наглим и константним динамичким променама које се

догађају на јако малом простору (у деоници гласа готово од тона до тона). Такође је уочљива и смена одсека различитог карактера. Како песма започиње узнемираним покретима кларинета, гласа, али и пикола и клавира, стиче се утисак да ће се догодити крах, слом психе намученог Пјероа. Међутим, композитор већ од такта број 6 мења расположење сугеришући мирну, спокојну звучну слику, а дотадашњем певаном говору сада пркосе два певана тона. Такође постоји назнака да се темпо све више успорава у току одсека до такта број 13. Потом, композитор само кратко подсећа на „крик“ са почетка (у такту број 14), да би се поново вратио у шалливо расположење које задржава до краја ове песме. На самом крају поново се јавља арпеђо у деоници кларинета и пикола као реминисценција на расположење са почетка песме, који је сада у *ppp* динамици. Овај поступак композитора као и шапутање текста *...mit einem phantastischen Mondstrahl* (...са једним фантастичним зраком месечине.) не пушта нас да у потпуности заборавимо крхкост Пјероовог бића и његову, за сада још увек прикривену узнемиреност. У смислу интерпретације, очигледно је из свега наведеног да треба инсистирати на наглашавању и веома спретном извођењу ових динамичких контраста који се дешавају готово од тона до тона у деоници гласа. То потврђује и чињеница да у деоници гласа, на простору од два такта (број 16 и 17), постоји напомена о начину извођења скоро сваког тона. Наиме у такту број 16 четири тона треба певати. Одмах након тога, у такту број 17, композитор даје ознаку *tonlos* - без звука за извођење три тона, потом један тон треба певати и затим један тон говорити (Пример бр. 3).

The image shows a musical score for three parts: Piccolo (Pic.), Clarinet (Kl.), and Voice (V.). The Piccolo part has a 'Flutterzunge' (trill) marking. The Clarinet part has a 'ppp' (pianississimo) marking. The vocal part has lyrics 'Mit einem phantastischen Lichtstrahl' and markings for '(gesungen)' (sung), '(tonlos)' (voiceless), and '(gesprochen)' (spoken). The measure numbers 15 and 16 are circled.

Пример бр. 3

Овај поступак у складу је са варирањем динамике са почетка песме и сваку од ових композиторских намера треба изузетно прецизно извести да би се добио жељени укупни звук. Интересантна је и чињеница да ознаке у начину извођења тона прати и карактеристична звучност потписаног литерарног текста. Тако ознака „без звука“ (*tonlos*) означава тонове на којима се изговарају слогови речи *phantastischen* (фантастичан). Оно што извођачу може да послужи у бољој реализацији композиторове намере јесте коришћење слога *-schen* (-шен) односно присуства консонанта *sh* у изговору, које ће потцртати шапат потребан на овим тоновима и створити одређену атмосферу. Исти принцип важи и за крај ове песме где певач шапуће реченицу *„mit einem phantastischen Mondrahl“*. Шуштање стално звучно присутног консонанта *sh* појачава ефекат шапата и доприноси мистичности поновне појаве једног од главних „лика“ целокупне Шенбергове композиције – месеца, којег смо сусрели и у претходним песмама.

Четврта песма *Eine blasse Wäscherin* (Бледа праља) својом готово хомофоном структуром ствара меланхоличну атмосферу. Интересантна је напомена композитора на самом почетку песме која је везана за деоницу гласа, а то је да глас треба у овој песми да буде третиран као пратња осталим инструментима, а потом и да је изједначен са осталим инструментима.¹⁴ Ово се може постићи извођењем певаног говора у оквиру *piano* динамике, водећи рачуна о музичком материјалу деоница заступљених инструмената (у овој песми то су флаута, кларинет и виолина). Веома је важно имати свест о динамици сваке фразе инструмената да би се глас на њих надовезивао упливавајући прецизном јачином и не реметећи целокупну прозрачну динамичку слику.

Пета песма по реду, *Valse de Chopin* (Шопенов валцер), написана је у такту три четвртине, типичном врстом такта традиционалног валцера. Међутим, резултат извођења записаног нотног текста звучно се не може поистоветити ни на који начин са традиционалним Шопеновим валцером. Чак се може рећи да звук ове песме подсећа на карикатуру валцера. На самом почетку водећа улога поверена је кларинету који први у нотном тексту доноси карактеристичну фигуру за ову песму, а то је понављање једног истог тона (такт бр. 6 – Пример бр.4). Ова фигура ће се касније појави у деоници флауте и

¹⁴ „Die Rezitation soll hier durchaus wie eine Begleitung zu den Instrumenten klingen; sie ist Nebenstimme, Hauptstimme“. Види: Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire*, Universal Edition A. G., Wien, 2006., стр. 24.

кларинета унисоно (такт бр. 21 – Пример бр. 5), затим само у деоници флауте (такт бр. 23 – Пример бр. 6) и коначно на самом крају у деоници клавира (Пример бр. 7). Овај поновљени тон асоцира на *Шопенов Велики бриљантни валцер* (оп. 18) и по мишљењу Ане Стефановић постоји аналогија између поновљеног тона и капи крви које се помињу у тексту: „Бледа кап крви и драж тонова који маме на уништење сједињени су на значењском нивоу код Шенберга и Жироа. Њихова разарајућа и уништавајућа снага су изједначене у Пјероовој свести, па је, стога, тај поновљени тон, и капање крви и симбол валцера – у исто време – повод за патњу једног декадентног духа.“¹⁵

5. Valse de Chopin.

The musical score is for a piece titled "5. Valse de Chopin." It is a "Langsamer Walzer" (Slow Waltz) in 3/4 time, with a tempo of 46-50 beats per minute. The score is written for four parts: Flöte (Flute), Klarinette in A (Clarinet in A), Rezitation (Recitation), and Klavier (Piano). The Flute and Clarinet parts are marked "pp" (pianissimo). The Piano part is marked "pp" and "p legato espress." (piano, legato, expressive). The Rezitation part is marked "pp" and "dolciss." (dolcissimo). The Piano part includes the instruction "ohne Pedal" (without pedal). The score includes a vocal line with the lyrics: "Wie ein blas- . ser Tropfen Bluts färbt die Lip- pen ei- ner Kran-". The Piano part is marked "p espress." (piano, expressive). The score includes a section marked "5" and "begleitend" (accompanying).

Пример бр. 4

¹⁵ Ана Стефановић, „*Pierrot lunaire* Арнолда Шенберга“, *Музички талас*, бр. 1 (1994), стр. 77.

Атмосферу ове песме представљају још увек тиха и прикривена патња и очигледно жаљење за мирном прошлошћу, а саркастично представљање валцера из прошлих времена додатно описује стање свести Пјероа. Такође и деоница гласа са сталним интервалским скоковима и утиском „изломљене“ мелодијске линије појачава саркастичну атмосферу.

Fl. *poco rit.* *p dim.* *pp* *a tempo*

Kl. (A) *p dim.* *pp* *a tempo*

eis - gen Traum Wie ein blaas-er Tropfen Bluts färbt die Lip-pen ei-ner

poco rit. *p* *a tempo*

Пример бр. 5

Fl. *steigernd* *p* *cresc.*

Kl. (A) *steigernd* *cresc.*

Kran - ken.

steigernd *p dolce legato* *cresc.*

Пример бр. 6

folgt ohne Pause: **Madonna.**
Flöte, Baß-Klarinette in B, Violoncell; später dazu Klavier, Geige.

Segue directly to **"Madonna"**

Пример бр. 7

Увод у потпуну апатију и пропаст представља шеста песма *Madonna* (Мадона). Песма је написана за флауту, бас кларинет, виолончело, глас и тек пред крај прикључене клавир и виолину. Као и код осталих песама ове композиције и овде је музички израз потпуно одређен садржајем литерарног текста. Поређење страдања песника са страдањем Исусове мајке која губи свог сина веома је интимно озвучен *pianissimo* динамиком, поступним кретањем деонице гласа и сталним осминским покретом у деоници виолончела који опонаша генералбас барокних композиција. Деоницу гласа овде треба изводити веома интимним тоном са наглашавањем појединих речи (*mutter, schmerzen, altar, blut, brüsten*) и коришћењем намерног издисања на крајевима појединих фраза, у циљу добијања утиска исцрпљености и тескобе у интерпретацији. Изузетно, у такту број 10, када се понавља стих са самог почетка песме *..успни се, мајко свих болова, на олтар мојих стихова*, треба променити начин интерпретације. Да би се постигао што бољи ефекат ових поновљених речи, овај пут их треба изговорити врло деликатно, скоро шаљиво. Овакав начин певаног говора поменутих стихова допринео би стварању помало језовите атмосфере која ће врло брзо, већ од осме песме, преовладати у средњем делу композиције. Након првог дела

песме којег осликава интимна патња и *piano* динамика, наставља се други део у којем се динамика потпуно мења и креће се од *forte* до *fortissimo* у свим деоницама. У драматуршком смислу ово представља последњи вапај Пјероа за прошлим добом, делимично схватање сопствене усамљености и коначне пропасти. Да би утисак био још јачи, у последња четири такта песме укључују се клавир и виолина са *fortissimo* динамиком и на тај начин интензивно заокружују звучну слику.

Веома је интересантан третман паузе између песме *Madonna* (Мадона) и песме која следи – *Der kranke Mond* (Болесни месец). Ову паузу Шенберг је окарактерисао као "продужену паузу". Тумачење овог израза могуће је уколико сагледамо неколико параметара које је композитор веома прецизно записао. Песма *Madonna* завршава се у *fortissimo* динамици и са додатим клавиром и виолином на првобитни састав флаута, бас-кларинет, виолончело и глас, са циљем постизања што драматичнијег краја. Следећа песма, *Der kranke Mond*, једина је у оквиру циклуса која је писана за глас и један инструмент, односно флауту. За разлику од претходне песме, писана је у претежно *piano* динамици. У драматуршком смислу, она описује потпуну Пјероову самоћу и његово лагано ураћање у мрачну атмосферу бунила другог дела циклуса. Стога сматрам да је добро између ове две песме направити значајну паузу да би се умирила динамика одзвањајућег *fortissimo* у клавиру, како би време драматуршки почело да се успорава да би на крају, почетком седме песме, оно, наизглед скоро потпуно "исцурело". Временска организација саме песме *Der kranke Mond* као да сугерира успоравање брзине музичког тока, наравно у оквиру прецизно записаног ритма. Иако композитор ни у једном такту није записао ознаке за успоравање или било какво померање темпа, ефекат успоравања се може постићи максималним одлагањем изговарања сваког наредног слога у речима, што би могло да даје утисак "лењог" певања. На тај начин добија се привид успореног временског тока.

Две мелодијске линије које изводе флаута и глас у песми *Der kranke Mond* посматрам као веома самосталне у смислу да је комуникација између њих сведена на минимум. Може се рећи да овај однос симболично представља Пјероов покушај да комуницира са злослутним месецом, једним од главних актера свих догађања. Укупна ниска звучност преовлађује све до такта бр. 22, да би у том такту динамика на кратко прешла у *forte* и

одмах затим поново утихнула. Деоница гласа завршава са осминама испрекиданим паузама у последња два такта и исто тако испрекиданим слоговима текста *...todestranker Mond!* (...смртно болесни месеце!). Трилер изнад ових осмина омогућава певачу да додатно нагласи испрекидани Пјероов говор, подрхтавање његовог даха у страху од непознатог које долази. Међутим, с обзиром на то да је композитор у ова два последња такта назначио да израз не треба да буде драматичан, најбоље би било шаљиво изводити записани трилер на осминском покрету у такту бр. 26, тако да подсећа на смех (Пример бр. 8). На тај начин се поштује композиторова замисао, а такође долази до проналажења доброг интерпретативног решења у стварању атмосфере подсмеха самом себи због схватања безнадежности ситуације.



Пример бр. 8

Деоници гласа, у одређеним сегментима, могла би бити поверена и нараторска функција. Сматрам да је та улога гласа присутна у готово целом другом делу композиције (од осме до тринаесте песме). За разлику од функције у првом делу, у којем је глас осликавао најинтимнија Пјероова осећања, у другом делу он се на одређени начин дистанцира од Пјероа. Глас сада коментарише и препричава све Пјероове фантастичне доживљаје као да приповеда бајке. Наиме, други део, који се у драматуршком смислу може посматрати као Пјероова коначна пропаст и предаја, представља својеврстан скуп фантастичних прича из Пјероове подсвести. Како глас има захтевну улогу да убедљиво прикаже све те страшне и надреалне призоре, пожељно је да певач буде спреман да експериментише са начином производње тона, односно да зађе у зону истраживања неконвенционалних начина коришћења гласа у циљу постизања специјалних ефеката.

У осмој песми, *Nacht (Ноћ)*, првој у низу Пјероових паралелних реалности, целом камерном ансамблу дат је задатак да прикаже циновске црне лептире који се, према Жироовом тексту, ...*спуштају на људска срца*. Глас је у одређеним сегментима песме у свом најдубљем регистру где природно звучи мистичније и злослутније, поготову у *piano* динамици која преовлађује кроз целу песму. Међутим, поред ових композиционих решења која веома добро служе постизању жељене застрашујуће атмосфере, корисно додатно интерпретативно средство јесте и акцентоване појединих речи као што су "мрачни", "црни" и "сунчев" у стиховима *Мрачни, црни циновски лептири / убили су сунчев сјај*. Благ акцент у деоници гласа, заједно са учесталом појавом тремола у деоници виолончела, дочарава језовито махање крилима огромних лептира који се у одређеним тренуцима, захваљујући управо акцентима, чине заиста близу, толико да умало не додирну ухо слушаоца.

Пауза између песама *Nacht* и *Gebet an Pierrot (Молитва Пјероу)* окарактерисана је као "веома дуга пауза, али практично у темпу". Битно је да и ова пауза буде прилично дугачка, али не претерано. Наиме, овде почиње низање Пјероових надреалних ситуација и, у драматуршком смислу, претерано дугачком паузом ослабио би се ефекат смене различитих параноичних, надреалних и језивих слика. Када пауза није превише дугачка, могуће је из атмосфере циновских црних лептира прећи у молећиву, сетну атмосферу наредне песме са постигнутим потребним ефектом контраста. Када говоримо о дужини пауза између песама, мора се имати у виду да су оне написане тако да, осим функције у драматургији, имају и крајње практичну функцију. Ова функција се односи на паузе између оних песама где извођачи треба да замене инструменте. У горе поменутој паузи, између осме и девете песме, кларинетиста мора да спусти кларинет *in B* и узме кларинет *in A*. Сличних ситуација има доста, а композитор је у свакој водио рачуна и о овој практичној компоненти извођења.

За приповедање наредне две песме *Gebet an Pierrot* и *Raub (Пљачка)*, потребна је дакле контрастна атмосфера у односу на претходну, осму песму. Деоници гласа задате су линије променљиве динамичке структуре, са наглим променама из *forte* у *piano* и натраг. Наглашено наративни принцип третмана гласа посебно је видљив у песми *Raub* у којој глас изговара кратке одсеке са још краћим паузама, понекада чак и шапатом. Додатна

напетост драмске радње се постиже стално присутним принципом наглашавања одређених речи и оштрим изговарањем слогова ("црвени", "капље", "рубини" и "кржаве" у стиховима *Црвени, кнежевски рубини/Кржаве капље старе славе*). Овакво, може се чак рећи, пренаглашавање појединих слогова заједно са назнаком *accelerando* у такту број 14 ове песме, производи такав ефекат да практично можемо визуализовати пљачкаше који се тихо прикрадају свом плену – светлуцавим црвеним рубинима, са све већим узбуђењем. Уједно се на веома успешан начин приказује Пјероова измештена реалност и покушаји да побегне у свет бајке у којем, упркос свему, и даље потајно тиња зебња и страх.

У песми *Rote Messe (Црвена миса)* наставља се нараторска функција гласа. Инструментима су поверене деонице са стално присутном *crescendo* динамиком у оквиру такта, односно *fp* динамиком у почетном мотиву у деоници клавира. Изразите динамичке промене стварају звучну слику сабласног призора са одблесцима злата и сјајем свећа на олтару које Жироов текст описује: *При језивој вечери, уз блистав сјај злата, уз трептаву светлост свећа, прилази олтару – Пјеро!*. Ове речи у деоници гласа треба извести изразито наративно, јако мирно и тајанствено. Први одсек, који траје до такта број 10, треперав је и прегнантан, и веома спретно припрема промену која се дешава у средњем делу. Динамика од такта број 10 постаје претежно *ff* чак и *fff* у моменту када се у деоници гласа говори текст *...раздира свештеничке одежде*. Јасно је да ове фразе треба отпевати што снажније, па чак допустити да тон заличи на крик који представља Пјероа немоћног да у себи обузда патњу и осећања угрожености и самодеструктивности. Ансамбл који се састоји од пикола, кларинета, виоле, виолончела и клавира, стално заступљеним тремолима и брзим пасажима у тридесетдвојкама у својим деоницама, додатно наглашава узнемиреност духа и налет богохулних осећања. Цео камерни ансамбл у овом тренутку осликава стање афекта, односно потпуни губитак свести. Након афекта долази смирење, трећи део песме, који почиње у такту број 18. Динамика је *piano* са повременим тремолом у деоници виоле који подсећа на минувале догађаје, док Пјеро сада спознаје нову верзију себе, Пјероа – мученика који своје срце држи у рукама. Да би што верније приказао овај „јаук“ Пјероа када изговара речи „*своје срце*“, композитор је назначио да ове тонове треба певати у *ppp* динамици. Сматрам да ове речи треба интерпретирати изразом који указује на дубоку тугу и немоћ, јако скрушено и болећиво, да би се одмах након тога поново направила дистанца између гласа и ситуације коју приповеда. У песми *Црвена миса* веома

је компликовано успоставити пун дијапазон динамике која је потребна да би се што верније показала дуална природа једне пољуљане свести. За певача велики изазов представља проналажење различитих боја и расположења које одређени сегменти захтевају.

Након кратке паузе следи песма *Galgenlied* (*Песма под вешалима*) писана за пиколо, виолу, виолончело и глас. Ова веома кратка, али изузетно упечатљива, песма у свим деоницама поседује кратке фразе испрекидане паузама, које се ка крају песме згушњавају и образују један свеопшти *crescendo*. Оваква фактура омогућава стално заступљену ритмичност и готово ствара слику неумитног приближавања најстрашније судбине за Пјероа – смрти. Одсечно свирање гудача треба да подржи и бритко, претеће изговарање текста, а свеукупни *accelerando* који почиње од такта број 10, у драматуршком смислу ће допринети да још једна Пјероова фантазија пролети у свој својој страхоти брзо и неумољиво кроз његове мисли.

Смрт, мотив песме *Galgenlied*, наставља да преовлађује и у наредној песми *Enthauptung* (*Погубљење*), тринаестој и претпоследњој песми другог дела композиције *Пјеро месечар*. Овога пута, Месец је поново главни актер, али га Пјеро сада види као сјајни турски мач спреман да му одузме живот. Веома густа фактура и нагле динамичке промене стварају атмосферу неуспешног покушаја бега и коначног сустизања најстрашније судбине за Пјероа – потпуне пропасти и смрти. Изговарање текста при изузетно брзом темпу песме (четвртина = 126), поштујући и сталне интервалске скокове у деоници гласа, представља велики изазов у интерпретацији при чему мора бити испоштован основни захтев певаног говора, а то је да текст у сваком тренутку мора бити апсолутно разумљив. Ово захтева веома студиозно вежбање изговарања стихова на немачком језику целе композиције, а нарочито песама које су у веома брзом темпу попут горе поменуте две песме. Првенствено треба вежбати на начин на који би глумци изговарали текст на сцени, подржано дахом и звонким говором који може да надјача снагу инструмената који су махом у *ff* динамици. Потом треба додати интервале који су записани, а да тон остане и даље звонак и квалитетан, а изговор јасан. Цео ансамбл мора да пронађе праву меру динамичке градације као и убрзавања темпа које је обележено у

такту број 18, да би се у такту број 21 постигла записана динамика и довољно снажно истакло интерпретирање последњег стиха – *Месец, сјајни турски мач у fff* динамици.

Кода, која представља завршни одсек ове песме, јесте једини већи инструментални одсек у целој композицији. Започиње реминисценцијом на седму песму (*Болесни месец*) и поновљеном мелодијском линијом деонице гласа те песме сада у деоници кларинета (Пример бр. 9). Према мишљењу Ане Стефановић, кода представља Шенбергов драматуршки потез којим он објашњава „симболичку раван целог дела“ идентификујући смртно болесни месец из песме *Der kranke Mond* са патњом и симболичком смрћу Пјероа.¹⁶

7. Der kranke Mond.

Пример бр. 9

Одсуство гласа у овом сегменту има веома оправдану драматуршку улогу. Према мишљењу Младена Долара: „У изолацији, у осами, у потпуној самоћи, далеко од бучне

¹⁶ Ана Стефановић, „*Pierrot lunaire* Арнолда Шенберга“, *op. cit.*, стр. 45.

гомиле, још увек нисмо једноставно слободни од гласа – можда се у тим тренуцима јавља друга врста гласа, наметљивија и снажнија од уобичајеног мрмора: унутрашњи глас, глас који је немогуће ућуткати.“¹⁷

Можда је заступљеност Пјероовог музичког материјала у инструменталној коди управо тај унутрашњи глас који не прихвата потпуну пропаст, па чак ни смрт, и на кратко враћа сећање у боља и сигурнија времена, јер „...потпуна је тишина сама по себи језовита, тишина је попут смрти, док је глас први знак живота.“¹⁸

Последња у другом делу, четрнаеста песма, *Die Kreuze (Крстови)* у драматуршком смислу јесте кулминација целог циклуса, јер представља врхунац Пјероове патње и нервног растројства. Према тумачењу Ане Стефановић, песма *Die Kreuze* представља "...сублимат свеопште агресивности над собом, светом и над уметношћу, и истовремено и као њена екстремна дистанца од које се напосто не може никуда даље - осим у вечно ништавило или у сећање (трећи део)"¹⁹. Песма *Die Kreuze* састоји се од два контрастна дела: првог који је писан за глас и клавир, и другог, у којем им се придружују сви остали инструменти. Овде, по први пут у другом делу циклуса, деоница гласа напушта наративну функцију и добија много значајнију, судбоноснију конотацију – конотацију **проповедања**. Због тога, певани говор би, у првом делу песме, требало да буде изведен наглашено сугестивно и наметљиво, са изговарањем речи *Стихови су свети крстови...* као да су од судбинског значаја, јако разговетно и гласно. Свакој речи треба дати на значају тако да добије одређену тежину. Изразу ће наравно допринети и деоница клавира која је у *fortissimo* динамици са густом фактуром, коју је композитор у неким сегментима представљао и у три линијска система. За разлику од првог дела песме, други део, у којем се прикључују и остали инструменти, претежно је у *piano* динамици. Поред поштовања записане динамике, много је важнији задатак певача да постигне контраст у боји гласа.

Потпуно супротно првом делу песме где глас снажно и упечатљиво проповеда судбинске речи, у другом делу он је на издисају. Кратке фразе додатно се скраћују уморним, готово шуштећим гласом који једва изговара стихове *Мртва је глава - укочиле*

¹⁷ Младен Долар, *Глас и ништа више*, DISPUT d.o.o., Загреб, 2009., стр. 16.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ана Стефановић, „*Pierrot lunaire* Арнолда Шенберга“, op. cit., стр. 45.

су се коврце. На тај начин, извршена је припрема последњег појављивања рефрена *Стихови су свети крстови...* којима композитор, зачуђујуће, није наменио никакву динамичку одредницу. Остали инструменти крећу у *crescendo* у 17 такту када певач почиње да пева рефрен (Пример бр. 10). Певачу је овде дато да потпуно слободно одреди динамику последњег рефрена, а такође и да слободно интерпретира ознаку "веома широко" (*sehr breit*). С обзиром на то да је у деоници осталих инструмената у поменутом 17-ом такту написан трилер на једном тону, односно тремоло у клавиру, певач има потпуну слободу да "осети" када је дошао прави моменат да почне да изговара ове судбоносне речи Пјероа – страдалог песника.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is written on a single staff with a treble clef. It begins with the instruction "sehr breit" and "Schalltrichter hoch". The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The right hand features a tremolo on a single note, and the left hand features a trill on a single note. Both the piano parts are marked "sehr breit" and "fff". The lyrics "Heil - ge Kreuze sind die Ver - se." are written below the vocal line.

Пример бр. 10

Сматрам да ове стихове треба отпевати у *fortissimo* динамици, онолико гласним и претећим звуком колико то дозвољавају певачеве карактеристике гласа. Певач на овом месту, као и генерално у целој песми, не треба, речено свакодневним језиком, да се штеди.

Неопходно је да постигне максималну експресивност гласа, макар се у неким моментима према гласу опходио наизглед грубо.

Овако осмишљени ефекти певаног говора другог дела циклуса адекватно припремају карактерно прозрачан, шаљивцијски трећи део који може осликавати неколико расплета живота страдалог Пјероа. Једно од могућих решења јесте његово спасење и повратак у родни Бергамо, док друго имплицира падање у заборав и започињање живота у једном паралелном, нереалном свету. Овај свет Пјеро ствара сам за себе као једини начин да преживи. Као и у претходна два дела, и у трећем делу композиције (од петнаесте до двадесетпрве песме) деоница гласа је веома разнолика у смислу израза. Сматрам да је осећај растерећења оно што се у трећем делу мора постићи бојом и квалитетом гласа, као и начином изговарања речи. Глас сада треба да је лаган, покретљив и шаљивог призвука.

Петнаеста песма *Heimweh (Носталгија)*, већ својим насловом упућује нас на промењено стање свести у односу на други део композиције који је био испуњен фантастичним и надреалним сценама. Песма почиње арпеђом у деоници клавира у дисканту и шаљивим *staccato* шеснаестинама у кларинету које уводе у светлу и лагану атмосферу песме. Глас такође почиње тоном у високом регистру изговарајући текст *Љупко тужење – кристални уздах...* који треба извести прозрачно и деликатно. Интервалски скокови су заступљени, али њихове тонове треба изводити готово повезано у циљу добијања лење, прозрачне атмосфере која се сликовито може описати као буђење из кошмарног сна и дочекивање сунчаног јутра, које ће одагнати све Пјероове проблеме. Последња четири такта песме *Носталгија*, претежно лаганог и љупког звучања, мењају атмосферу и припремају наредну песму *Gemeinheit (Простаклук)*, а ову композиторову намеру припреме потврђује и ознака „наставити без паузе“ на прелазу између ове две песме. Узнемиреним пасажима у деоници виолончела и трилером у деоницама свих осталих инструмената најављује се предстојеће узбуђење.

Наредна песма заиста и почиње узбудљиво у *ff* динамици и шеснаестинским покретима у деоници гласа и виолончела. Посебно битан фактор јесте наравно и текст који је овде заступљен, а који гласи: *У ћелаву Касандерову главу, чији крици проламају ваздух, убушује Пјеро са лицемерним изразом, нежно – бушилицу за лобању!* Фантазије у којима Пјеро буши Касандерову главу бушилицом за лобању и користи је као лулу из које

пуши *свој прави турски дуван* треба адекватном интерпретацијом карактерно одвојити од фантазија са којима смо се сусретали у другом делу циклуса. Певач ово може постићи шаљивим изговарањем стихова, готово као да они заправо не носе језиво и застрашујуће значење. Интерпретацији такође може допринети коришћење звучних карактеристика појединих речи у циљу постизања звучних ефеката. Наиме, јако добар пример је реч *bohrt* (*убушује*) у стиховима ове песме, у којој Пјеро убушује бушилицу за лобању у Касандрову главу. Продуженим изговарањем вокала *о*, постижемо ефекат призвука зујања бушилице. Поред оваквог третмана појединих слогова, такође се и сви динамички контрасти, градације, као и ознаке за артикулацију могу пренагласити и на тај начин допринети стварању хумористичне и готово апсурдне ситуације у драматургији. Саркастичној и надреалној звучној слици ове песме доприносе и композиторове ознаке за стално успоравање темпа ка крају песме (почевши од *poco ritenuto* у такту број 5, затим ознаци „све спорије“ у такту број 9, *molto ritenuto* у такту број 14 и коначном знаком – „све спорије“ у такту број 20). Веома је важно осмислити постепен али значајан *ritenuto* како се песма креће ка крају. Овако осмишљено успоравање потпуно је у корелацији са текстом и драматургијом песме јер показује Пјероово коначно савладавање његовог вечитог ривала – Касандера, као и уживање у свакој, може се рећи, садистичкој радњи коју над њим врши. Застрашујући текст који изговара певач подржан је, са друге стране, јако шаљивом фактуром деоница свих инструмената са поновљеним шеснаестинама које звуче као скакутање, стварајући гротескну ситуацију у којој ужасни призори постају шала, и указују на нереални свет у којем обитава Пјеро.

Седамнаеста песма – *Parodie (Пародија)*, према мишљењу Ане Стефановић „...једна је од најуспелијих хумористичних, сасвим пјероовских комада циклуса *Pierrot lunaire*.“²⁰ Она је исткана на принципу стално присутних вишеструких канона чију тему првенствено доноси виола. Ова тема ће се јавити и у деоницама осталих инструмената као и у деоници гласа, како у оригиналном облику, тако и у инверзији. Оно што је битно за осмишљавање интерпретације у овој песми поменула сам и раније у тексту, а то је инструментални третман гласа. Да би канон био успешан, глас треба да поприми готово све карактеристике на виоли претходно одсвиране теме, с тим што се мора водити рачуна да певани говор не

²⁰ Ана Стефановић, „*Pierrot lunaire* Арнолда Шенберга“, *op. cit.*, стр. 58.

пређе у певање. Циљ ове песме није истицање текста и стога се овде стиче утисак одвијања драматрушког интермеца у којем је Пјеро на кратко одлутао у свет хумора и забаве. Циљ јесте што вештија, шаливија и целовитија интерпретација канона.

У осамнаестој песми, *Der Mondfleck (Месечева мрља)*, инсистирањем на постизању прозачне боје гласа и на формирању осмеха на уснама певача приликом формирања тона, омогућава се постизање значајне разлике у приказивању злослутног, вребајућег месеца из прва два дела циклуса. Месец је сада приказан "ослобођен" сваке кривице, осим те што се његова флека не може скинути са Пјероовог капута као трајно обележје и сећање на његова страдања. Динамика *pianissimo* преовлађује кроз цео ток песме са повременим *sforzando* и *ff* на одређеним акордима у деоници клавира или пасажима осталих инструмената који се сукцесивно смењују. На тај начин се из фона шеснаестинских покрета и покрета тридесетдвојки повремено издвоји шаливи пасаж увек у различитом инструменту. Деоница гласа зачуђујуће нема ниједну ознаку за динамику до шеснаестог такта, односно четири такта пред крај песме. То указује на један индиферентни став према месечевој мрљи која прати Пјероа и самим тим према злослуном месецу на кога је Пјеро наизглед заборавио. Сматрам да је добро интерпретацију базирати само на јасном изговору текста и динамичке промене свести на минимум до ознаке *f* у шеснаестом такту. До краја песме преовлађује *crescendo* који подсећа на чињеницу да је постојала претња пре Пјероовог бега у имагинарно, а њу карактерише управо појава месеца.

Међутим, Пјеро ће поново отпловити у паралелну реалност инструменталним уводом виолончела и клавира у наредној нумери – *Serenade (Серенада)*. Дугачке, готово романтичарске, фразе у деоници виолончела стварају сетну и емотивну атмосферу (Пример бр. 11). Овај увод припрема такође сетну мелодију деонице гласа, јако смирену и потпуно у нескладу са изговореним речима *Гротескним џиновским гудалом струже Пјеро по својој виоли*. Већ сама реч *стругати* указује на насилно опхођење према инструменту које ће касније прерасти у поновно злостављање већ поменутог ривала Касандера. У тренутку када Пјеро свира на Касандеровој ћели *гротескним џиновским гудалом* посебан звучни ефекат гласа може се добити већ поменутишћом искоришћавањем природних звучних карактеристика појединих речи као што је *kratzt (струже)* у стиховима: *Mit groteskem*

riesenbogen kratzt Pierrot auf seine bratsche (Гротескним циновским гудалом/ Струже Пјеро по својој виоли).

19. Serenade.

Sehr langsamer Walzer (mäßige ♩) $\text{♩} = \text{ca } 120-132$; sehr frei vorzutragen.

Violoncell.

Rezitation.

Sehr langsamer Walzer (mäßige ♩) $\text{♩} = \text{ca } 120-132$

Sehr langsamer Walzer (mäßige ♩) $\text{♩} = \text{ca } 120-132$
espress.

Klavier.

Viol.

pizz.

dolce

espress.

Пример бр. 11

Кратким и експлозивним изговарањем речи *kratzt*, захваљујући њеној звучној слици, може се постићи ефекат производње звука пуккетања који би се заиста зачуо услед насилног стругања по инструменту. У прилог томе да карикирање и измештање значења може да буде добар пут у интерпретирању поједних песама целог трећег дела циклуса, па и ове песме, говори и чињеница да је и сам Шенберг користио сличан поступак приликом компоновања. Наиме, у песми *Serenade*, у којој се помиње Пјероово стругање по виоли,

композитор је користио виолончело у високом регистру, иако је имао могућност да ту деоницу заиста повери виоли. Карактеристика ове нумере јесте и смењивање дугачких мирних и кратких узбурканих сегмената у којима Пјеро успева да савлада Касандера и настави да сањарећи свира на његовој ћели гротескним циновским гудалом. У такту број 46 први пут се укључују и остали инструменти (флаута, кларинет и виолина), припремајући како фактуром тако и бојом наредну песму у коју се упливава без паузе.

Пјероов *Повратак кући (Heimfahrt)* представљен је двадесетом, претпоследњом нумером композиције. Деликатна структура музичког материјала представљена *pizzicato* артикулацијом у деоницама виолончела и виолине и *staccato* артикулацијом у деоници клавира опонаша капљице воде којом Пјеро весла на локвању који му, према Жироовој поезији, служи као чамац. Такт шест осмина такође доприноси стварању атмосфере, како љуљања чамца, тако и уљуљканости Пјероовог духа који је оставио за собом све недаће. У овој нумери неопходно је постизање пасторалног, лелујајућег свеопштег израза и повремених таласања динамике назанчених у партитури. Деоница гласа је веома уједначена, љупка и сањалачка. Она заправо треба да ослика разрешење свих проблема и спокој због повратка кући, односно у прошлост, када је све било лакше и једноставније.

Последња нумера - *O alter duft (O стари мирису)* једина је нумера у којој је деоница гласа у одређеним тренуцима записана унисоно са клавиром (Пример бр. 12). Сматрам да је у овој песми веома добро инсистирати на тачној интонацији овако записаних тонова, упркос Шенберговом напомени о томе да се интонација кроз целу композицију не мора поштовати. Разлог за овакво тумачење налазим поново у драматургији композиције. На крају, Пјеро је пронашао мир, отпловио је у боље, или једино могуће сутра и коначно осећа олакшање. Тоналност ових сегмената (тактови од броја 1 до броја 6 и део такта број 14 и 15) код слушаоца ће такође изазвати осећај макар тренутног олакшања и разрешења које такође кроз целу нумеру подржава и претежно прозрачна фактура и *piano* динамика.

21. O alter Duft.

The musical score is for a piece titled "21. O alter Duft." It is written for a chamber ensemble consisting of Flute, Clarinet in A, Violin, Viola, Recitation, and Piano. The tempo is marked "Bewegt (♩ = ca 60)". The key signature has one sharp (F#). The piano part features a complex, arpeggiated accompaniment with dynamics ranging from *pp* to *pp espress*. The recitation part includes the lyrics: "O al - ter Duft aus Mär - chenzeit, be - rau - schest wieder meine". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Пример бр. 12

Посебну важност треба, по мом мишљењу, придати последњем стиху: *O alter Duft aus Märchenzeit!* (*О стари мирису из доба бајки*). Овај стих, као сам крај композиције где глас остаје без пратње инструмената, треба да одаје утисак смирења али и недоречености у смислу разрешења Пјероове ситуације. Да ли је он коначно нашао пут до куће и тиме до себе самог, или је сценарио бега у надреално једини који је могућ после претрпљених патњи? Посебну улогу у постизању одговарајућег звука поново игра изговор текста, поготову речи *Duft* и *Märchenzeit*. Реч *Duft* треба изговорити јако споро са задржавањем на консонанту *f* који ће створити утисак шуштања, а још спорије и значајније треба изговорити реч *Märchenzeit* са наглашавањем последњег консонанта *t*. Тако ће се, успоравањем времена самог краја композиције, оставити слушаоцу да замисли шта се заправо десило са Пјероом и да ли је он заиста пронашао свој мир.

4. СРЋАН ХОФМАН: БЕЗ ЈАВЕ – У ПОТРАЗИ ЗА ПЈЕРООМ АРНОЛДА ШЕНБЕРГА

Композиција *Без јаве – у потрази за Пјероом Арнолда Шенберга* настала је као поруџбина у сврху мог докторског уметничког пројекта. Написана је за флауту, кларинет *in B*, виолину, виолончело, мецосопран, клавир и електронику која је у аудио формату и емитује се преко звучника и компјутера, или CD плејера. Као литерарни предложак, композитор је користио фрагменте песме Владислава Петковића Диса: *Престанак јаве*²¹. Композиција је премијерно изведена на Међународној трибини композитора 2017. године, а потом и на мом доктрском уметничком концерту, у оба случаја у извођењу Ансамбла за нову музику *Градилиште*²². Интересантно је напоменути да је електроника настала компјутерском обрадом и модификацијом снимка првог дела (првих седам песама) композиције Арнолда Шенберга *Пјеро месечар*, такође у извођењу Ансамбла за нову музику *Градилиште*. Важност познавања ове чињенице јесте у томе што ће се на сцени, при извођењу ове електроакустичке композиције²³, у електроници и уживо претежно чути удвојено звучање истог гласа (у овом случају мог гласа), клавира и виолончела, а повремено и осталих инструмената, што има посебан значај у драматургији композиције.

Постојање електронике у композицији усложњава рад на интерпретацији на различите начине. Неки од њих су практични и подразумевају превазилажење потешкоћа налажења адекватног простора за пробе камерног ансамбла, у којем постоји опрема потребна за извођење (звучници, каблови, миксета, компјутери, итд.). Када се ова препрека савлада, постоји потреба за још једном додатном особом, осим ансамбла извођача, која ће пуштати електронику у одговарајућем тренутку који је записан у партитури. Што се самог извођења тиче, сматрам да се електроника мора познавати до танчина пре него што се уопште приступи заједничком увежбавању композиције. Деоница електронике генерално

²¹ Видети Прилог 2

²² Марина Ненадовић (флаута/пиколо), Вељко Кленковски (кларинет/баскларинет), Мирјана Нешковић (виолина/виола), Срђан Сретеновић (виолончело), Ана Радовановић (мецосопран), Неда Хофман Сретеновић (клавир)

²³ Срђан Хофман у својој студији *Особености електронске музике* дефинише електроакустичку музику као ону код које „део звучног материјала, или целокупан материјал музичког дела постоји, односно потенцијално постоји као акустичка појава која се може запазити без посредства електронских уређаја (док се сама композиција може реализовати у домену звука, и у свом дефинисаном, организованом виду само уз употребу електронских уређаја)“.

може бити доста сложена у смислу садржаја и управо је то случај који се јавља у овој композицији.²⁴

При приступању интерпретацији композиције Срђана Хофмана, учинило ми се веома интересантним проучавање нивоа повезаности и прожимања његове композиције и композиције Арнолда Шенберга. Испоставило се да је Хофман веома вешто и не одступајући од сопственог композиторског језика, на неколико нивоа прожео ткиво Шенберговог *Пјероа* и ткиво своје композиције. Први ниво јесте литерарни текст који говори о темама које су такође и теме Шенбергове композиције – престанак стварности, урањање у заборав и немоћно посматрање сопствене судбине. Наредни ниво представљају цитати Шенбергових мотива који су заступљени у партитури Хофманове композиције, како у деоницама инструмената и гласа, тако и у електроници. Када погледамо партитуру, осим традиционалног записа деоница инструмената, уочавамо и запис деонице електронике. Како је немогуће записати све звукове и шумове који су у електроници присутни, уочавају се у запису дискретни пасажии који служе као оријентација извођачу, а такође и пасажии који трају знатно дуже. Композиција почиње дугачким уводом²⁵ који је поверен електроници. Већ на самом почетку увода чује се први Хофманов цитат Шенберговог *Пјероа*, односно карактеристичан Пјероов мотив из прве песме *Mondestrunken*, који се убрзо дезинтегрише. Затим се, пре појаве гласа певача и звука виолончела на сцени, појављују глас и виолончело у електроници. С обзиром на то да извор гласа не можемо уочити, иако претпостављамо да је његово порекло електроника, интересантно је тумачење Младена Долара које се тиче акузматике²⁶ гласа, које уједно даје још један ниво повезаности Хофманове и Шенбергове композиције. Наиме Долар тврди: „Једноставно, акузматични је глас онај глас којему не видимо извор, глас чије се порекло не може одредити, глас који не можемо нигде сместити. То је глас у потрази за

²⁴ Проблематиком извођења електроакустичке музике бавила се Неда Хофман Сретеновић у теоријском делу свог докторског уметничког пројекта под називом *Проблеми интерпретације и техничке реализације електроакустичких дела*.

²⁵ Увод траје 2' 27".

²⁶ Весна Микић у својој студији *Музика у технокултури* даје дефиницију придева акузматичко као покушај описа звука који се чује али му се не зна извор. Такође даје дефиницију акузматичке музике Франсиса Домона (Francis Dhomont) и она по овој дефиницији представља дела компонована за звучнике, која се слушају код куће на различитим носачима звука или на концерту уз помоћ опреме (дигиталне и аналогне) која допушта пројекцију звука у тродимензионалном простору. То је музика менталних представа покренутих звуком.

извором, у потрази за телом...“²⁷ Паралела са Шенберговим *Пјероом* може се повући у смислу постојања унутрашњег гласа, који је свестан свога страдања и који, чак и када је све наизглед у реду, чини да Пјеро у подсвести схвата озбиљност своје ситуације. Долар сматра да је сврха непознавања извора гласа одвајање духа од тела и да је на тај начин могуће „...боље пратити значење, али је, самом чињеницом да је глас био сакривен, и сам глас добијао ауторитет и вишак значења; чинило се да је постао свеprisутан и свемоћан“²⁸ Сматрам да је јако битно у осмишљавању интерпретације имати на уму супериорност коју глас у електроници има над гласом на сцени. Ова супериорност се не огледа у динамици и заступљености у музичком току, већ се односи на супериорност у одређивању преовлађујуће емоције коју треба у интерпретацији постићи. Тако је битно да, колико год динамика наметала гласан звук у деоници гласа, певач води рачуна да је тај звук заправо крик подређен стално тињајућем немиру подсвести отеловљеном у деоници електронике.

Дугачак увод намеће одређену атмосферу сменом тихих и узбурканих одсека, да би коначно дошло до првог наступа акустичних инструмената и гласа. Интервалски покрет прекомерне кварте (де-ас) која је записан у деоници електронике почевши од такта број 77 врло је битан јер ће у овом, и наредна три такта, упознати све извођаче са темпом почетка, а певачу додатно открити интонацију првог тона у деоници гласа. Иако флаута почиње пола такта пре певача такође откривајући му интонацију, сматрам да је боље интонацију саслушати из електронике јер је она у деоници флауте много краћа (Пример бр. 13). Такође, интонација у електроници се, насупрот интонацији у деоници флауте, понавља шест пута па је тако довољно потврђена у уху певача.

Први наступ електронике траје од почетка композиције до такта број 108. До тада се трајање извођења музичког материјала у деоницама инструмената и гласа мора савршено ускладити са трајањем електронике.

²⁷ Младен Долар, *Глас и ништа више*, op. cit., стр. 59.

²⁸ Ibid., стр. 60.

Fl. $\text{♩} = 60$

B♭ Cl.

Vln.

Vc.

M. Sopr.

Elct.

Do - la - ze da ni

2'32"

©

Пример бр. 13

Деоница гласа, као и деонице инструмената третиране су традиционално. То значи да је деоницу гласа потребно певати, а једни ниво повезивања са *Пјероом* Арнолда Шенберга у смислу певаног говора, јавиће се само у једном сегменту композиције (од такта број 227 до почетка такта број 246). На самом почетку композиције карактеристичан је интервалски покрет мале секунде са повремено присутним већим интервалима. Овде се може повући аналогија са првом песмом Шенбергове композиције која, као што сам већ поменула, у деоници гласа има хроматски покрет. Динамика се, како се креће према такту број 105, појачава да би достигла *ff* у наведеном такту. Овде такође долази и до укључивања клавира који ремети дотадашњу прозачну структуру и припрема одсек (од такта број 110 до такта број 120) који је контрастне атмосфере. У овом одсеку се сада јавља још један цитат Шенберговог *Пјероа*, такође његовог мотива из прве песме *Mondestrunken* али сада у деоницама инструмената и у измењеном облику. Овај мотив, Срђан Хофман, за разлику од Шенберга који га пише у такту четири четвртине, пише у такту девет осмина. Да би постигао његово додатно рашчлањивање и разликовање у

односу на оригинал, осмине у деоници клавира и осталих инструмената дели на почетку на исти начин (четири плус три плус две осмине), док већ од такта број 112 пише различиту поделу осмина у различитим деоницама. Различити акценти сугерираће веома напету звучну слику која одлично подржава атмосферу целог дела.

У такту број 120 поново наступа електроника, тако да је поново битно временски се усагласити са њеним трајањем. У овом случају задатак да ово испуне имају инструменталне деонице, а посебно је захтевна улога клавира да на време, слушајући електронику, одсвира прву добу. Одмах затим певач може поново у такту број 131 чути интонацију за свој почетак (у такту број 133) коју је композитор вешто унео у деоницу електронике управо из овог разлога. Врло је битно, у наредном сегменту, водити рачуна о темпу који задаје електроника, а који је обележен у партитури као дискретна појава осмина у деоници електронике на одређеним тактовим деловима (Пример бр. 14). Поред овога, сегмент који почиње од такта број 133, када говоримо о деоници гласа, треба изводити наративно без превише певања. Текст који је овде присутан: *Долазе дани, долазе ноћи без јаве...* интегрисан је у композицију на тај начин што је реч *долазе* поновљена велики број пута. Ову реч треба отпевати са стрепњом и скоро уплашено од њеног изговарања наглас. У овом одсеку су присутне и динамичке разлике попут *fr* на држаним тоновима, и нагли *crescendo* и *decrescendo* који такође сугерирају постизање израза зебње и страха и колебајућег душевног стања. Наредни контрастни одсек наставља се самосталним наступом електронике у такту број 147 и без прекида се одвија, уз прикључивање осталих инструмената и гласа, до такта број 190. У овом одсеку дефинитивно је највећи изазов за цео ансамбл остати у темпу и бити стално усаглашен са електроником поготову што записане триоле у партитури нису у потпуности звучно једнаке. Наиме, неједнакост се огледа у различитом трајању сваке ноте у оквиру триоле, тако да се ова ритмичка фигура често не чује као таква. На овом месту неопходно је, у циљу праћења партитуре и тачног започињања своје деонице, имати одређене одреднице, односно звуке, у електроници који ће послужити као репер за то где се у партитури налазимо. Када говоримо о деоници гласа, то се свакако највише односи на одсек од такта број 166 до такта број 178 где су заступљени само глас и електроника. С обзиром на то да су триоле неједнаке, за окосницу ритма и темпа могу послужити секстола у шеснаестинама на крају 169-ог такта у електроници, као и иста фигура у такту број 178.

Пјероа, али сада на песму *Colombine*²⁹ и то употребом карактеристичног ритма из такта број 33 поменуте Шенбергове песме (Пример бр. 16), сада у електроници и деоницама инструмената код Хофмана.

The image shows a musical score for Example 15, which is a transcription of a section from Schoenberg's *Colombine*. The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Soprano (M. Sopr.), Piano (Pno.), and Electronics (Elet.). The tempo is marked as quarter note = 74. The key signature has one flat (B♭). The Soprano part includes the lyrics: "Ja ne- znam vi- še dal- se se- ćam dal- se se-". The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp*, and performance instructions like *pp assente, inexpressivo* for the Soprano. The Electronics part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Пример бр. 15

У овом одсеку је деоница гласа први и једини пут записана прецртаним нотама, што указује да је потребно извести записани нотни текст певаним говором. У складу са текстом *Ja ne znam више да л' се сећам* композитор је назначио да певани говор треба изводити *inexpressivo* (безизражајно). Изводећи ове речи незаинтересовано, одељено од њиховог значења, постиже се ефекат осликавања одговарајуће емоције изгубљености и безизлазности ситуације.

²⁹ *Коломбина* - друга песма композиције *Пјеро месечар* Арнолда Шенберга.

Fl.
 Kl.
 (A)
 G.
 se - lig leis - ent - blät - tern auf dei - ne brau - nen
 viel langsamer (♩ = ca 100)
 stacc.
 p dolce espr.
 pp viel langsamer
 ppp viel langsamer

Пример бр. 16

Следећи наступ деонице гласа, који припремају остали инструменти распеваним одсеком, захтева потпуно другачији третман у односу на протекли део композиције. Текст који се пева је потпуно исти (*Ja ne znam da l' se seћam сада...*) као у претходно описаном одсеку, са том разликом што је деоница гласа сада веома распевана, меланхолична и смирена, и подсећа на Пјероов повратак кући и бег у заборав. Ова идилична слика на кратко се прекида узнемираним певањем речи *...једног момента и израза лица мада још гледам себе везаних вилица*, да би се поново појавио одсек који је по карактеру распеван и миран. Након готово нежних одсека, следи одсек који је можда најкомпликованији у техничком смислу за усаглашавање целог ансамбла са електроником. Разлог томе је поновно присуство неправилних триола у електроници и дугачко трајање електронике без могућности прекида. Такође је отежавајућа чињеница да се у такту број 373 мења и темпо са четвртина = 148 на темпо четвртина = 74. Овде камерни ансамбл и електроника морају функционисати као једна особа. То се може постићи једино одличним познавањем материјала електронике, обележавањем у партитури одредница које откривају темпо и број такта, али такође и упорним заједничким вежбањем целог ансамбла са и без електронике. Композиција се завршава музичким материјалом са почетка у незнатно измењеној форми, показујући безнадежност постојеће ситуације за главног лика који не може побећи од своје судбине.

Када говоримо о начинима употребе гласа, иако је његова деоница у композицији Срђана Хофмана третирана крајње традиционално, закључујемо да постоји потреба за проналажењем многобројних нијанси у изразу да би се успешно приказала смена потпуно супротних осећања у оквиру различитих одсека композиције. Иако је Хофманов третман гласа различит у односу на Шенбергов, из горе показаног јасно је колико је на другим пољима могуће пронаћи везу између ове две композиције и на тај начин на концерту комплементарно осмислити начин интерпретације. Атмосфера оба дела је веома слична и обе третирају исту проблематику – усамљеност, страх и нестабилност духа и психе. Хофманова композиција би могла да представља Пјероа будућности, оно што би он могао бити данас, у савременом добу технологије и развоја. Његова стална зебња приказана је деоницом електронике којој се прикључује реалност у облику његових мисли изговорених наглас у деоници гласа, али и фразама у деоницама инструмената. То су моменти када подсвест излази на површину и покушава да овлада Пјероом.

На концерту сам извела Хофманово дело пре Шенберговог, имајући на уму да је Хофманов Пјеро – Пјеро будућности. У композицији Арнолда Шенберга *Пјеро месечар*, кроз три дела од по седам песама, крећући се ка крају, одвија се повратак Пјероа у прошлост – његов повратак ка бољој верзији самог себе. Тако се и на концерту, крећући се од композиције Милана Михајловића, преко Срђана Хофмана до Арнолда Шенберга, постиже, у мојој интерпретацији, повратак у прошлост на другој равни – од Пјероа данас до Пјероа са почетка прошлог века.

5. МИЛАН МИХАЈЛОВИЋ: *IMAGE*

На самом почетку мог докторског уметничког концерта, Ансамбл за нову музику *Градилиште* премијерно је извео композицију Милана Михајловића *Image*, написану за флауту, бас-кларинет, виолину, виолончело, мецосопран и клавир, која је такође настала као поруџбина у сврху мог докторског уметничког пројекта. Као литерарни предложак, композитор је користио песму Милене Павловић Барили *Image*.³⁰ У контексту осмишљавања тока концерта, сматрала сам да је ову композицију најбоље извести прву, и

³⁰ Видети Прилог 3

у том смислу она је у мојој интерпретацији представљала Пјероа који је пронашао неку врсту мира и спокоја. Таквој мојој замисли и интерпретацији композиције свакако доприноси њена структура. Она се састоји од три одсека, од којих су први и трећи изграђени од сличног музичког материјала, а средњи је контрастни. Композицију карактерише веома сведена употреба музичких средстава и једноставан третман деоница инструмената. Она почиње соло наступом бас-кларинета којем се касније прикључује виолончело, а потом и остали инструменти. Овај почетак се може поистоветити са почетком осме песме Шенберговог *Пјероа – Nacht*, која почиње наступом клавира, а потом бас-кларинета и виолончела. Звучно, због коришћења ниских регистара инструмената у оба случаја, атмосфера Шенбергове песме и почетка Михајловићеве композиције је веома слична. Међутим, злослутну атмосферу песме *Nacht*, од композиције *Image* одваја меланхолична мелодија коју излаже виолина у свом првом наступу, чинећи Михајловићеву композицију спокојнијом. Такође, текст песме Милене Павловић Барили даје другачију емоционалну обојеност овој композицији у односу на Шенбергову. На самом почетку, певач глумачки изговара текст целе песме (Михајловић није записао тачне интонације и ритам у партитури) на фону дугачких држаних нота у деоницама инструмената и, у изразу, подмуклим шеснаестинама у деоници клавира. Иако се у песми помиње заједнички актер композиције *Image* и *Пјероа месечара* – месец, он је у тексту Михајловићеве композиције представљен не као претња, већ као симбол лепоте, природе и љубави – „...чуваром и покровитељем романтичарских ноћних бдења..³¹

Први наступ гласа у композицији дакле има улогу да што изражајније изрецитује стихове песме *Image*. Јасно је да је Михајловићева употреба рецитовања стихова у деоници гласа асоцијација на певани говор који користи Шенберг. Међутим, иако након тога следи сегмент (од такта број 32 до такта број 62) у којем је деоница гласа записана са одређеном интонацијом и ритмом и треба је певати, она је фрагментарна и састоји се од кратких фраза па и појединачних тонова који поново подсећају на говор. Кратке фразе у деоници гласа смењују се као у одјеку са шеснаестинама у деоници флауте и клавира (Пример бр. 17). Сматрам да је певане делове деонице гласа могуће интерпретирати на много различитих начина, међутим при осмишљавању интерпретације овог конкретног

³¹ Ана Стефановић, „*Pierrot lunaire* Арнолда Шенберга“, Музички талас, бр.1 (1994), стр. 35.

извођења, цео камерни ансамбл започео је са истом идејом, а то је да је основна емоција која се у првом и трећем одсеку композиције намеће – меланхолија.

32

S. *p* *Sous* *sous* *sous*

Fl. *p*

Cl.b. *pp*

Vln. *pp*

Vc. *pp*

Pf. *ord.* *1c mp*

Ped. Ped.

Пример бр. 17

Једноставност и лирска атмосфера ових одсека, по мом мишљењу, била би нарушена прегласним и преангажованим певањем и изговарањем текста, као и преконкретним звуком камерног ансамбла. Наиме, ансамбл треба да звучи прозрочно, меланхолично и уједначено у звуку свих инструмената и гласа.

Средњи одсек композиције³² који је знатно драматичнији, представља цитат Михајловићеве композиције *Lamentoso*, и овај цитат налази се у деоници флауте. Одсек

³² Од такта 75 до такта 128.

започиње триолама у деоници клавира у *pp* динамици које стварају звучну базу за сва остала дешавања у деоницама инструмената, и које трају без прекида током целог средњег одсека дајући специфичан утисак немира услед изразите уједначене ритмичности. Посматрајући структуру музичког материјала средњег одсека у деоницама осталих инструмената (изузев клавира) и гласа, очигледно је да једино флаута има распевану и понекад узбуркану мелодијску линију која је доминантна. Глас у овом одсеку поново изговара текст за који ритам и интонација нису записани, а захтев композитора јесте да се по сопственом нахођењу повишава интонација говора како се креће ка крају одсека. Укупна звучна слика одсека јесте општи *crescendo* ка крају у свим деоницама, што ће у деоници гласа резултирати јако гласним изговарањем речи на високој интонацији. Сматрам да је добро да певач што гласније и изражајније изговори текст на крају одсека како би био у корелацији са динамиком инструмената. Притом не треба да се суздржава да глас на динамичком врхунцу на крају одсека заличи чак и на крик. Оно што се такође намеће из опажања укупне звучне слике јесте издвајање деонице флауте и гласа као доминантних. Овакву ситуацију комуникације флауте и гласа, који имају различити музички материјал, сусрели смо и у седмој песми композиције *Пјеро месечар – Der kranke Mond*, па се и Михајловићев поступак коришћења комбинације флаута-глас може сматрати својеврсним освртом на Шенбергову композицију, али у оквиру сопствених карактеристичних изражајних средстава.

Последњи одсек³³, као што сам већ напоменула, веома је сличан првом, како по музичком материјалу од којег је изграђен, тако и по динамици и атмосфери. С обзиром на то да је сличност првог и трећег одсека велика, сматрам да је неопходно трећи одсек динамички додатно утишати колико је то могуће. Певани тонови су кратке фигуре или дискретне ноте вредности испод којих је потписан по један слог, као и на почетку првог одсека. Међутим, у трећем одсеку је неопходно да се боја гласа што више осветли при интерпретацији уз незаобилазну *pp* динамику. На тај начин последње изговорене речи *le ciel* (*небо*) које се понављају неколико пута могу управо да зазвуче небески и јако удаљено од стварности, односно да стварају утисак удаљавања гласа. Ово удаљавање и нестанак гласа подржаће тремоло у деоници виолине у који се глас својим удаљавањем претвара.

³³ Од такта 130 до краја композиције

На самом крају, над тремолом виолине, као из даљине треба изговорити поседњи стих *...dans le silence du ciel. (...у тишини неба..)*.

Када у извођачком раду наиђемо на композицију једноставне фактуре, често се извођачима може учинити да при изради такве композиције не би требало да наиђу на пуно проблема. Међутим, сматрам да је управо једноставност оно што је најтеже постићи у оваквим композицијама. Конкретно у композицији *Image* неопходно је било да цео камерни ансамбл јако истрајно израђује сваку истанчану фразу у циљу постизања уједначеног звука и избалансиране динамике, а такође и добијања адекватног музичког израза.

6. ЗАКЉУЧАК

Кроз овај докторски уметнички пројекат дата је једна од могућих интерпретација композиција *Pirrot lunaire* Арнолда Шенберга, *Без јаве – у потрази за Пјероом Арнолда Шенберга* Срђана Хофмана и *Image* Милана Михајловића. Јасна је чињеница да тумачење музичког текста оставља простора за много различитих извођења, али се притом свакако морају имати у виду историјске прилике у којима дела настају, њихова естетска обележја и разноврсност досадашње извођачке праксе. Рад на овим делима омогућио је такође и праћење различитих композиторских тенденција у третману гласа. За разлику од Шенберговог, тада револуционарног, коришћења *Sprechgesang*-а, односно певаног говора, код Хофмана и Михајловића ипак примећујемо тенденцију враћања традиционалном третману гласа са повременим реминисценцијама на Шенбергов поступак.

Оно што је рад на овом докторском уметничком пројекту учинило посебно захтевним јесте рад на три потпуно различите композиције које имају исту тематику. Наиме, и Срђан Хофман и Милан Михајловић су, остајући у оквирима својих специфичних композиторских поетика, успешно дали свако своје виђење и осврт на Шенбергово дело. Различитост у смислу извођачких захтева представљала је велики изазов за интерпретацију како у смислу постизања квалитетног извођења, тако и у смислу осмишљавања концепта самог концерта. Да би се постигао утисак повезаности тематике између ова три дела, неопходно је било пронаћи заједичку нит која ће давати осећај целине. Сматрам да та нит може бити драматургија композиција која се заснива како на музичком тако и на литерарном тексту. Иако су користили различите литерарне предлошке, Хофман и Михајловић су веома вешто, у складу са својим сензибилитетом, кроз текст али и композиционе поступке дали доста простора извођачима за имажинацију и проналажење везе са Шенберговим *Пјероом*. Самим тим што је тематика иста, показало се да је тумачење музичког текста композиција савремених српских композитора неодвојиво од начина тумачења *Пјероа месечара* Арнолда Шенберга, што је у случају извођења Ансамбла за нову музику *Градлиците* резултирало повезивањем ове три композиције у једну причу која се прича од краја ка почетку.

Када говоримо о улози и позицији гласа у камерном ансамблу, сматрам да је из претходно описаног јасан закључак да је глас потребно третирати као један од инструмената. То

значи да певачу треба да буде приоритет да се до танчина прилагоди инструментима и да заједно са њима учествује у стварању избалансираног звука и потребне заједничке боје. Ни у ком смислу деоницу гласа не треба, по мом мишљењу, посматрати као солистичку деоницу која се истиче над пратњом инструмената. Напротив, потребно је заједничким радом у оквиру ансамбла пронаћи специфична места у партитури у којима треба истаћи како поједини инструмент, тако и глас, али када за то постоји потреба која се огледа у грађењу музичке драматургије. Комуникација и усаглашавање између инструмената и гласа је неопходна како на нивоу динамике, тако и артикулације, а такође и на нивоу постизања сличности у звучању тона (онолико колико је то могуће с обзиром на то да је начин производње тона различит код различитих инструмената и гласа). Сваки од ових захвата доприноси бољем резултујућем звуку ансамбла и самим тим задовољавајућој интерпретацији дела.

Рад на свим композицијама које су предмет мог истраживања, а нарочито на капиталном делу као што је *Pierrot lunaire* Арнолда Шенберга, потврдио је да се пред певача, као и пред цео камерни ансамбл, увек изнова постављају како технички тако и интерпретативни захтеви који су у корелацији са временом у којем се дело изводи. Тема Пјероа као несхваћеног песника, човека на ивици разума и емотивне егзистенције није страна савременом слушаоцу ни извођачу. Сматрам да је у сваком времену могуће пронаћи интерпретацију ових дела која ће на прави начин комуницирати са публиком. Да би се на интерпретативне захтеве успешно одговорило, потребно је детаљно проучити све слојеве и значења која дела садрже, али и она значења која извођач може накнадно да угради у дела. Сматрам да је неопходно да певач, да би приступио интерпретацији овако комплексних дела, поседује емотивну зрелост, али и незаустављиву машту која је у стању да створи најразличитије призоре у уху слушаоца. Тада цео камерни ансамбл може покушати да створи савршени баланс и пронађе себи својствену интерпретацију.

ЛІТЕРАТУРА

1. Adorno, Teodor V. „Građanska opera“, *Muzički talas*, br. 1-2. Beograd, 1997.
2. Auner, Joseph. *A Schoenberg Reader, Documents of a Life*. Yale University Press, New Haven & London, 2003.
3. Benjamin, Valter. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, *Eseji*. Nolit, Beograd, 1974.
4. Brand, Juliane. Hailey, Christopher. *Constructive Dissonance, Arnold Shoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1997.
5. Dolar, Mladen. *Glas i ništa više*. DISPUT d.o.o. za izdavačku delatnost, Zagreb, 2009.
6. Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic, essays on postmodern culture*. Bay Press, Port Townsend, Washington, 1987.
7. Hofman, Mirjana Veselinović. *Pred muzičkim delom*. Zavod za udžbenike, Beograd, 2007.
8. Hofman, Srđan. *Osobnosti eletronske muzike*. Nota, Knjaževac, 1990.
9. Jameson, Fredric. *The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern*. Verso, London, 1998.
10. Kramer, Lawrence. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1995.
11. Kramer, Lawrence. *Interpreting music*. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 2011.
12. Kramer, Lawrence. *Why Classical Music Still Matters*. University of California Press, Berkley and Los Angeles, 2007.
13. Merill, Julia. “Schoenberg’s Pierrot lunaire Revisited: Acceptance of Vocal Expression”, *Acta musicologica*, LXXXIX/1, 2017.
14. Mikić, Vesna. *Muzika u tehnokulturi*. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2004.
15. Mladenović Popović, Tijana. *Muzičko pismo*. Klio, Beograd, 1996.
16. Mladenović Popović, Tijana. „Pojam i elementi ‘analitičke’ interpretacije”, referati sa naučnog skupa Udruženja kompozitora Srbije na temu *Aspekti interpretacije* održanog u Beogradu 22. i 23. aprila 1989.

17. Novak, Jelena. *Opera u doba medija*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2007.
18. Salazar, Filip-Žozef. *Ideologije u operi*. Nolit, Beograd, 1984.
19. Stefanović, Ana. „*Pierrot lunaire* Arnolda Šenberga“. *Muzički talas*, 1-3 (1994-1995).
20. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej, Beograd- Novi Sad, 1999.
21. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Orion Art, Beograd, 2011.

Прилог 1

Пјеро месечар

(Превео Властимир Перичић, према немачком преводу О. Е. Хартлебена)

1. ОПИЈЕН МЕСЕЧИНОМ

Вино, што се очима пије
Излива месец ноћу у валовима,
И плима преплављује
Тихи хоризонт.

Пожуде, језовите и слатке,
Без броја плове кроз таласе!
Вино, што се очима пије
Излива месец ноћу у валовима.

Песник, побожношћу потакнут,
Опија се светим напитком,
Према небу окреће усхићен главу,
И омамљен сише и срче
Вино, што се очима пије.

3. ДЕНДИ

Једним фантастичним зраком
светлости
Обасјава Месец кристалне флаконе
На црном, посвећеном умиваонику
Ћутљивог дендија из Бергама.

У одзвањајућој, бронзаној посуди
Гласно се смеје фонтана металног
звука.
Једним фантастичним зраком
светлости
Обасјава Месец кристалне флаконе.

2. КОЛОМБИНА

Бледи цветови месечине,
Беле чудесне руже,
Цветају у јулским ноћима –
О, када бих бар једну убрао!

Да ублажим мој тескобни бол
Тражим уз тамну реку
Бледи цветови месечине,
Беле чудесне руже.

Сва моја чежња била би утољена
Када бих смео онако тајно као у
бајци,
Онако блажено тихо – да разлистам
По твојим смеђим власима
Бледи цветови месечине.

Пјеро са воштаним лицем
Стоји размишљајући:
Како да се данас нашминка?

Одгурне црвенило и источњачко
зеленило
И ослика своје лице у узвишеном
стилу
Једним фантастичним зраком
месечине.

4. БЛЕДА ПРАЉА

Бледа праља
Пере ноћу бледе мараме,
Голе, сребрно беле руке
Пружа доле у валове.

Кроз пропланак се краду ветрови,
Тихо покрећу реку.
Бледа праља
Пере ноћу бледе мараме.

И блага небеска слушкиња,
Коју гране нежно милују,
Простире по тамним ливадама
Своје платно изаткано од светлости –
Бледа праља.

6. МАДОНА

Успни се, о мајко свих болова,
На олтар мојих стихова!
Крв из твојих мршавих груди
Пролио је бес мача.

Твоје увек свеже ране
Личе на очи, црвене и отворене.
Успни се, мајко свих болова,
На олтар мојих стихова!

У испијеним рукама
Држиш тело твог сина
Да га покажеш свем човечанству –
Али поглед људи избегава тебе,
О мајко свих болова!

5. ШОПЕНОВ ВАЛЦЕР

Као што бледа кап крви
Боји усне болесника,
Тако на овим тоновима почива
Драж која мами на уништење.

Акорди дивљег уживања ометају
Ледени сан очајања –
Као што бледа кап крви
Боји усне болесника.

Врели и кликтави, слатки и чежњиви,
Меланхолично тмурни валцеру,
Ти ми се никада не губиш из свести!
Ти си се прикопчао уз моје мисли
Као бледа кап крви!

7. БОЛЕСНИ МЕСЕЦ

Ти ноћни смртно болесни месече
Тамо на црном угзлављу неба,
Твој поглед, тако грозничаво
увеличан,
Опседа ме као страна мелодија.

Умиреш од неутољивог љубавног
бола,
Од чежње дубоко угушен,
Ти ноћни смртно болесни месече
Тамо на црном угзлављу неба.

Драгог, који се опијених чула
Безбрижно краде ка драгој,
Увеселава игра твојих зракова –
Твоја бледа, у мукама рођена крв,
Ти ноћни смртно болесни месече.

8. НОЋ

Мрачни, црни диновски лептири
Убили су сунчев сјај.
Као затворена чаробна књига
Почива хоризонт – ћутљиво.

Из парâ изгубљених дубина
Диже се мирис што убија сећање!
Мрачни, црни диновски лептири
Убили су сунчев сјај.

И са неба према земљи
Спуштају се са тешким крилима
Невидљиво, чудовишта
На људска срца...
Мрачни, црни диновски лептири.

10. ПЉАЧКА

Црвени, краљевски рубини,
Крваве капље старе славе,
Дремају у мртвачким ковчезима
Доле под гробним сводовима.

Ноћу, са својом братијом,
Силази Пјеро доле – да опљачка
Црвене, краљевске рубине,
Крваве капље старе славе.

Али гле . коса им се јежи,
Бледи страх их прикива за место:
Кроз таму – као очи! –
Зуре из мртвачких ковчега
Црвени, краљевски рубини.

9. МОЛИТВА ПЈЕРОУ

Пјеро! Заборавио сам
Мој смех!
Слика сјаја
Расплинула се – расплинула!

Црна застава ми
Сада лепрша са јарбола.
Пјеро! Заборавио сам
Мој смех!

О врати ми,
Ветеринару душе,
Снешко Белићу лирике,
Преузвишености од Месеца,
Пјеро - Мој смех!

11. ЦРВЕНА МИСА

При језивој вечери,
Уз блистав сјај злата,
Уз трептаву светлост свећа,
Прилази олтару – Пјеро!

Рука, посвећена богу,
Раздире свештеничке одежде
При језивој вечери,
Уз блистав сјај злата.

Са гестом благослова
Показује он уплахиреним душама
Црвену хостију са које капље:
Своје срце – у кравим прстима –
За језиву вечеру!

12. ПЕСМА ПОД ВЕШАЛИМА

Мршава девојчура
Са дугим вратом
Биће његова последња
Љубавница.

У његовом мозгу
Усађена је као ексер
Мршава девојчура
Са дугим вратом.

Витка као бор,
са плетеничицом на врату –
Пожудно ће загрлити обешака,
Мршава девојчура!

14. КРСТОВИ

Стихови су свети крстови
На којима песници немо крваре,
Заслепљени ударима аветињског јата
Стрвинара што лепршају.

У телима су пировали мачеви,
Уживајући у скарлету крви!
Стихови су свети крстови
На којима песници немо крваре.

Мртва је глава – укочиле су
се коврџе –
Далеко, замире граја светине.
Полако тоне сунце,
Црвена краљевска круна. –
Стихови су свети крстови!

13. ПОГУБЉЕЊЕ

Месец, сјајни турски мач
На црном свиленом јастуку,
Аветињки велик – прети
Кроз болно црну ноћ.

Пјеро лута унаоколо без застанка
И жури у смртном страху
У месец, сјајни турски мач
На црном свиленом јастуку.

Под њим клецају колена,
И он нагло пада онесвешћен.
Чини му се: већ је као казна звизнуо
Ка његовом грешном врату
Месец, сјајни турски мач.

15. НОСТАЛГИЈА

Љупко тужење – кристални уздах
Из старе италијанске пантомиме –
Звучи са оне стране:
Како је Пјеро постао тако неспретан,
Тако модерно сентименталан.

И оно звучи кроз пустињу његовог
срца,
Љупко тужење – кристални уздах
Из старе италијанске пантомиме.

Наједном заборави Пјеро на тугу!
Кроз бледи ватрени сјај месеца,
Кроз валове мора светлости –
Винула се носталгија смело увис
Ка завичајном небу,
Љупко тужење – кристални уздах!

16. ПРОСТАКЛУК!

У ћелаву Касандерову главу,
Чији крици проламају ваздух,
Убушује Пјеро са лицемерним
изразом
Нежно – бушилицу за лобању!

Затим палцем натрпава
Свој прави турски дуван
У ћелаву Касандерову главу,
Чији крици проламају ваздух!

А затим уврти вишњеву цев
одостраг у глатку ћелу
И удобно дими и пућка
Свој прави турски дуван
Из ћелаве Касандерове главе!

18. МЕСЕЧЕВА МРЉА

Са белом мрљом сјајног месеца
На леђима свог црног капута,
Тако се шета Пјеро у млако вече,
Тражећи срећу и авантуре.

Наједном нешто му засмета на
његовом оделу,
Он се огледа унаоколо
и нађе – заиста –
Белу мрљу сјајног месеца
На леђима свог црног капута.

Чекај! мисли он: то је мрља од гипса!
Брише и брише, али – никако да је
скине!
И тако он иде даље, пун једа,
Трља и трља све до раног јутра
Белу мрљу сјајног месеца.

17. ПАРОДИЈА

Са плетећим иглама, светлим и
сјајним
У својој проседој коси,
Седи Дуења мрмљајући
У црвеном капуту.

Она чека у сенци,
Она са болом воли Пјероа,
Са плетећим иглама, светлим и
сјајним
У својој проседој коси.

Наједном – чуј! – шапутање!
Ветрић се тихо кикоће:
Месец, зловни подругљивац,
Опонаша својим зрацима
Плетеће игле, светле и сјајне.

19. СЕРЕНАДА

Гротескним циновским гудалом
Струже Пјеро по својој виоли.
Као рода на једној нози
Окида он сетно један пицикато.

Одједном стиже Касандер –
Бесан на ноћног виртуоза –
Гротескним циновским гудалом
Струже Пјеро по својој виоли.

Сада он одбацује виолу:
Деликтном левицом
Зграби ћелавка за оковратник
И сањарећи свира на ћели
Гротескним циновским гудалом.

20. ВОЖЊА КУЋИ

Месечев зрак је весло,
Локвањ служи као чамац:
На њему Пјеро вози према југу
Уз добар путни ветар.

Река певуши дубоке скале
И љуља лаки чун.
Месечев зрак је весло,
Локвањ служи као чамац.

У Бергамо, у завичај,
Враћа се сада Пјеро;
Већ лагано свиће на истоку
Зелени хоризонт. –
Месечев зрак је весло.

21. О СТАРИ МИРИСУ

О стари мирису из доба бајки,
Ти опет опијаш моја чула!
Луцкасто мноштво враголија
Лепрша лаким ваздухом.

Срећна жеља буди ми вољу
За радостима које сам дуго презирао;
О стари мирису из доба бајки,
Ти ме опет опијаш!

Сву своју мрзовољу сам одбацио,
Са мог сунцем уоквиреног прозора
Слободно посматрам други свет
И сањарим о блаженим световима...
О стари мирису – из доба бајки!

Прилог 2

Владислав Петковић Дис: *Без јаве*

(фрагмент)

Долазе дани и ноћи без јаве,
и као сенке, без шума нестају;
У сну, пролазом око моје главе
сви догађаји и стварност престају.

Долазе дани и ноћи без јаве.

...

Ја не знам више да л' се сећам сада
једног момента и израза лица,
једног момента да л' се сећам, мада
још гледам себе везаних вилица.

...

И ја не чујем сузе, ни славује.

Прилог 3

Милена Павловић Барили

Image

Sous mes paupières
tu es la lune dans le jardin,
tu es la brume sur la rivière,
tu es seul envelope de reve
d'Echo d'enfance
et de pleur.
Tu es l'onde qui monte très haute
cherchant les étoiles
dans le silence du ciel.

Слика

Под мојим капцима
ти си месец у башти
ти си магла на реци,
ти си само увијен у сан
одјека детињства
и плача.
Ти си вал што се пропиње високо
тражећи звезде
у тишини неба.

