

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Тијана Б. Милошевић

*Статуси виолине у „Причи о војнику“ Игора Стравинског –
приступ интерпретацији*

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: др ум. Игор Лазић, ванредни професор ФМУ

Коментор: др ум. Драгана С. Јовановић, редовни професор ФМУ

Београд, 2021. године

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC

Tijana B. Milošević

*Positions of the Violin in “A Soldier’s Tale” by Igor Stravinsky
– Approach to Interpretation*

Doctoral Art Project

Mentor: Igor Lazić, Doctor of Arts, associate professor at the Faculty of Music in Belgrade

Co-mentor: Dragana S. Jovanović, Doctor of Arts, full professor at the Faculty of Music in
Belgrade

Belgrade, 2021

Статуси виолине у *Причи о војнику* Игора Стравинског – приступ интерпретацији

Апстракт

Докторски уметнички пројекат обрађује аспекте и специфичну проблематику интерпретације деонице виолине у композицији *Прича о војнику* Игора Стравинског (Њорњ Фједорович Стравински, 1882-1971). За разумевање дела и приступ његовој интерпретацији, неопходно је разматрање ширег друштвеног контекста у којем је настало. Такође, уметничка поетика Стравинског, захтева и сагледавање филозофско-естетичког оквира који је неодвојив сегмент стваралаштва не само овог аутора, него уметника XX века уопште.

Компонована у сумрак Првог светског рата, *Прича о војнику* Игора Стравинског огледало је времена у којем је аутор стварао. Иако је дело написано као поруџбина за једну плесну трупу која је требало да га изводи по швајцарским селима и градовима, оно је данас интересантно због свог филозофског и друштвено-политичког подтекста. Прича се бави комплексним односом између жртве и ауторитета, свесно манипулишући аудиторијум да, попут наивног војника, поверује у моралне скрупуле ђавола. Релација између приче и музике тако добија политичко значење. Стилски израз и музички језик природно условљавају и однос према интерпретацији, и то не само виолине као централне фигуре композиције, већ сваког појединачног учесника у ансамблу.

Тематски материјал виолинске деонице у многим својим карактеристикама *излази* из *Посвећења пролећа*, па се тако у *Причи о војнику* срећу радикални (*Посвећење пролећа*) и умерени модернизам Стравинског (*Пулчинела, Аполон и музе*), који су условљени друштвено-историјским контекстом. Због тога, *Прича о војнику* представља *центар* модернизма, а оба поменута *лица* композитора обједињују наизглед дихотомне половине једне исте уметничке праксе – модернизма. При разматрању статуса и позиције виолине у *Причи о војнику* осврнула сам се и на третман инструмента у *Посвећењу пролећа* које је настало неколико година пре *Приче о војнику* с једне, као и делу *Аполон и музе*, које је настало деценију касније. На тај начин сам покушала да повежем и заокружим комплексан и

несвакидашњи опус Игора Стравинског, и у оквиру њега позиционирам контекст *Приче о војнику* као центар истраживања.

Главни фокус је на анализи интерпретативног третмана виолине у различитим ставовима *Приче о војнику*. Користећи се аналитичком методом, разматрала сам технике свирања у различитим ставовима дела, као и третман инструмента кроз употребу и наглашавање његових карактеристика, а све у складу са драматургијом. На примеру личне интерпретације, покушала сам да покажем у коликој мери је неопходно пратити запис композитора, а колико је слободе дозвољено извођачу.

Докторски уметнички пројекат доноси и потенцијалне одговоре на питање да ли је могуће применити и развити технике и методе свирања које обезбеђују приступ извођењу *Приче о војнику*? У овом сегменту разматрала сам различите начине интерпретације у односу на досадашњу извођачку праксу, као и новине које је донео мој докторски уметнички пројекат. Користећи компаративни метод, направила сам поређење између личног и два изабрана релевантна извођачка приступа делу, и на тај начин утврдила колико слободе партитура допушта извођачу, а колико га прецизном нотацијом и упутствима ограничава. Такође, истраживала сам у којој мери немузички елементи (драматургија, кореографија, сценографија и сл.) у *Причи о војнику* утичу на избор техника свирања и рад на микро и макро форми, односно, прављењу концепције читавог дела.

Кључне речи: Стравински, камерна музика, сценска музика, модернизам, авангарда, интерпретација, виолина, неокласицизам, полистилистичност.

Уметничка област: Извођачке уметности

Ужа уметничка област: Камерна музика

Positions of the Violin in “A Soldier’s Tale” by Igor Stravinsky – Approach to Interpretation

Abstract

This Doctoral thesis hereby analyzes specifics of violin line performance in *A Soldier's Tale* by Igor Stravinsky (Игорь Фёдорович Стравинский, 1882-1971). To fully comprehend this particular opus, it is essential to put it into broader socio-historical context at the time which it was created in. Additionally, the artistic poetry of Stravinsky demands interpretation from philosophical and aesthetics stand point, which was applicable to not only Stravinsky, but to 20th century artists in general.

A Soldier's Tale was composed at the end of the First World War, and it reflects the times in which this author lived and created. Although this opus was written out of pragmatical reasons, for a particular performing group that was supposed to tour Swiss towns and villages, to this day it is significant due to its philosophical and socio-political undertone. The story deals with complex relationship between the victim and the authority, deliberately manipulating the audience to, as a naive soldier, fall for the moral scruples of the Devil. Correlation between the music and the story itself thus receives political meaning. The music expression and libretto also preset the opus' interpretation and performance and not only of violin, as the central figure in the opus, but also each and every participant in the orchestra.

The violin lines derive from, in many of its characteristics, from the *Rite of Spring*, so in Stravinsky's *A Soldier's Tale*, two types of modernism are clashed: the radical (*Rite of Spring*), and moderate one (*Pulcinella*, *Apollon musagète*), all influenced by socio-historical background of the time. Because of it, *A Soldier's Tale* is the center of the modernism, and both above mentioned sides of the composer unite the two, seemingly opposite, halves of one single art movement – modernism. In my analysis of the status and position of the violin in *A Soldier's Tale*, I discussed the treatment of this instrument in *Rite of Spring*, which was composed several years earlier from *A Soldier's Tale*, as well as in *Apollon musagète*, which was composed a decade after. That way, I attempted to comprehensively connect and round up the complex and unordinary opus of Igor Stravinsky, and within this analysis to determine the context of *A Soldier's Tale* as the source of my research.

The main focus is on analysis of the violin position in different movements in *A Soldier's Tale*. Using the analytical method, I have studied performance techniques in various movements, as well as application of the instrument by emphasizing its characteristics, for the dramatic effect enhancement purposes. As shown in my own performance, I tried to picture the extent at which it is necessary to strictly follow the music notes or the way it was written on paper, and how and when the performer is granted artistic liberty.

This Art Doctoral Thesis also brings potential answers to the question whether it is possible to apply and develop techniques and performing methods applicable in *A Soldier's Tale*? In this chapter I analyzed different performance ways in comparison to usual practice to date, and the novelties aspects, shown in my thesis. Using the comparative method, I opted for two relevant performances for comparative reasons, and made a contrastive analysis with my own interpretation and performance, and thus determined up to what extent the partiture grants freedom to the performer, and conversely, how much the performer is limited by the partiture. Additionally, I analyzed up to what extent the non-musical elements in *A Soldier's Tale* (i.e. the script, the choreography, the scenography, etc.) influence the choice of performance techniques, including the focus on micro and macro form, or rather the comprehensive concept of the opus.

Key words: Stravinsky, chamber music, performing music, modernism, avant-garde, interpretation, violin, neoclassicism, polystylism.

Artistic field: Performing Arts

Narrow Artistic field: Chamber Music

Садржај

Увод.....	8
Поглед на стваралачки опус Игора Стравинског.....	11
Место <i>Приче о војнику</i> у опусу Игора Стравинског – из угла естетике музике.....	16
Инспирација, однос музике и текста.....	21
Место виолине у формалној организацији <i>Приче о војнику</i>	28
Анализа и проблеми интерпретације са фокусом на деоницу виолине.....	60
Компаративни преглед статуса виолине у стваралаштву Игора Стравинског на примерима композиција <i>Посвећење пролећа</i> , <i>Прича о војнику</i> и <i>Аполон и музе</i>	90
Компаративна анализа интерпретативних изазова кроз релевантне примере досадашње извођачке праксе.....	98
Закључак.....	105
Литература.....	109
Биографија.....	113

Увод

Животни и стваралачки пут Игора Стравинског (Їгорь Фёдорович Стравинский, 1882-1971) данас, подједнако као и током композиторовог времена, фасцинира, шокира и изазива дивљење и пажњу, како публике и поштовалаца његовог уметничког опуса, тако и научника у различитим областима уметности и хуманистичких наука: музикологе, теоретичаре, естетичаре, композиторе, театрологе, социологе, а посебно интерпретаторе његових дела – кореографе, диригенте и музичаре.

О једном од његових најинтересантијих остварења, *Причи о војнику*, говорило се, анализирано, критиковано, писано, тумачило много пута, готово исто онолико колико се и изводило на концертним и позоришним сценама широм света. Дело је веома аутентично, не само у контексту личног опуса, већ и у ширем историјском контексту, ако имамо у виду да је готово свака композиција Стравинског по неком свом елементу била нова и другачија од свега што је настало пре ње.

Због значаја и могућности за бројне различите проблематизације из визура великог броја научних и уметничких дисциплина, литература о овом делу је издашна и пружа обухватан увид у велики број различитих аспеката и углова посматрања и тумачења.

Постоји велики број интерпретација, али су оне неретко сасвим различите, услед могућности да се дело изводи као сценско, концертно или полусценско. Такође, верзија коју је у виду свите композитор 1919. године приредио за концертно извођење и нешто мањи инструментални састав (кларинет, виолину и клавир), изводи се веома често, што додатно појачава присуство овог остварења на концертном подијуму. Концепт који је поставио Стравински, а у даљем току рада биће објашњено због чега и на који начин, дозвољава широк дијапазон драматуршких и музичких поставки и тумачења. Међу њима, издвајају се извођачки приступ и третман виолине као централног инструмента, а то је и фокус овог докторског уметничког пројекта.

Након уводног поглавља које доноси хронолошки поглед на опус Игора Стравинског, стављајући композитора и његово стваралаштво у временско-просторни контекст, следи сегмент рада који дефинише место *Приче о војнику* у ауторовом опусу из угла естетике музике. Ово је значајно ако имамо у виду да уметничка поетика Стравинског

захтева осврт на филозофско-естетички оквир који је неодвојив сегмент у сагледавању не само његовог, већ и стваралаштва уметника XX века уопште.

Следеће поглавље бави се идејом и инспирацијом аутора за настанак *Приче о војнику*, као и специфичном односу између музике и текстуалног предлошка, док се у централним поглављима рада разматрају место виолине у формалној организацији дела, и анализа и проблеми интерпретације. Главни фокус је на аналитичком приступу интерпретативног третмана виолине у различитим ставовима *Приче о војнику*. Разматрала сам технике свирања кроз све ставове, као и третман инструмента кроз употребу и наглашавање његових карактеристика, а све у складу са драматургијом. На примеру личне интерпретације, покушала сам да покажем у коликој мери је неопходно пратити запис композитора, а колико је слободе дозвољено извођачу.

Следи компаративни преглед статуса виолине у стваралаштву Игора Стравинског на примерима композиција *Посвећење пролећа*, *Прича о војнику* и *Аполон и музе*. Виолинска деоница у многим својим карактеристикама *излази* из *Посвећења пролећа*, па се тако у *Причи о војнику* срећу радикални (*Посвећење пролећа*) и умерени модернизам Стравинског (*Пулчинела*), који су условљени друштвено-историјским контекстом.¹ Због тога, *Прича о војнику* представља *центар* његовог модернизма, а оба поменута *лица* композитора обједињују наизглед диохотомне половине једне исте, модернистичке уметничке праксе. Све ово је неопходно имати на уму како бисмо приступили тумачењу виолинске деонице у *Причи о војнику*. У прилог овоме иде и нешто каснија изјава Стравинског поводом балета *Аполон и музе* у којој композитор наводи да је гудачким инструментима *вратио оно што је било њихово, а што им је одузео у „Посвећењу“*, при чему мисли на њихову мелодијску улогу.² На овај начин је између осталог, у мом докторском уметничком пројекту посматран и статус виолине у *Причи о војнику*. При разматрању статуса и позиције виолине у овом делу, осврнула сам се и на третман виолине у балету *Посвећење пролећа* који је настао неколико година пре *Приче о војнику* с једне, и балету *Аполон и музе*, насталом деценију касније. На тај начин сам покушала да повежем и заокружим комплексан и несвакидашњи

¹ Daniel Albright, *Modernism and Music: An Anthology of Sources* (Chicago: University of Chicago Press), 2004, 53.

² *Ibid.*, 67.

опус Игора Стравинског, и у оквиру њега позиционирам контекст *Приче о војнику* као центар свог истраживања.

Последњи сегмент рада разматра специфичности интерпретације *Приче о војнику* из три различита угла, односно извођачка приступа. Компаративна анализа изабраних интерпретативних проблема довела ме је до интересантних закључака. Тако, мој докторски уметнички пројекат доноси и потенцијалне одговоре на питање да ли је могуће применити и развити технике и методе свирања које обезбеђују приступ извођењу *Приче о војнику*? У овом сегменту разматрала сам различите начине интерпретације у односу на досадашњу извођачку праксу, као и новине које је донео мој докторски уметнички пројекат. Направила сам компарацију између личног и два изабрана релевантна извођачка приступа делу – израелског виолинисте Шлома Минца (Schlomo Mintz, 1957) и холандске виолинисткиње Јанин Јансен (Janine Jansen, 1978), и на тај начин утврдила колико слободе партитура допушта извођачу, а колико га прецизном нотацијом и упутствима ограничава. Такође, истраживала сам у којој мери немузички елементи (драматургија, кореографија, сценографија и сл.) у *Причи о војнику* утичу на избор техника свирања и рад на микро и макро форми, односно, прављењу концепције читавог дела.

Завршно поглавље доноси закључна разматрања – резултате теоријског истраживања и анализе и проблематизације специфичности интерпретације овог комплексног и јединственог сценског остварења, које нема пандан у читавој историји музике.

Поглед на стваралачки опус Игора Стравинског

Музичко наслеђе Игора Стравинског саткано је од великог броја различитих утицаја и околности у којима је живео и стварао. Оно обухвата распон од рођења у царској Русији, преко боравка у Француској и Швајцарској, све до живота у Холивуду, у ери компјутера и првих људских корака на Месецу. Чак и током композиторовог живота, ниједан уметник није изазивао толику пажњу јавности – критика, студија, анализа, коментара, дискусија – као што је то био случај са Стравинским. Његова уметничка поетика развијала се у неколико фаза које се у литератури у најопштијем смислу деле на *руски* (експресионистички), *неокласични* и *серијални* период. Ипак, ова периодизација заправо не говори много о сложенем процесу његовог развоја, преплитању различитих компонената личног са историјским стиловима, нити о разликама између појединих опуса у оквиру исте стваралачке фазе. Јер, свако ново дело за Стравинског представља нови почетак, и прилику да употреби другачији композициони поступак. Оно што представља константу ауторове уметничке поетике јесте полистилистичност која прожима његов изузетно обиман и разноврстан стваралачки опус. Његова дела обухватају жанрове позоришне музике, опере, балета, затим оркестарску, концертантну, хорску, вокалну, камерну, и музику за клавир, као и аранжмане и транскрипције дела других аутора. Познат и као полиглота, Стравински је јединствени пример музичара који је компоновао на текстове четири језика: руском, француском, латинском и енглеском језику.³

Игор Стравински рођен је 1882. године у Санкт Петербургу, од оца реномираног оперског певача (баса) и мајке, талентоване пијанисткиње. Такво окружење подстакло је интересовања за музику у раном детињству, када је почео да учи клавир, инструмент који је касније сматрао *средиштем свог живота* и *ослоњцем свих музичких открића*.⁴ Поред тога, често је посећивао оперске и балетске представе, и извештио се у импровизацији и свирању партитура. По жељи родитеља, уписује студије права у Санкт Петербургу, где упознаје Николаја Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков, 1844-1908), и почиње да с њим приватно учи оркестрацију и хармонију. По завршеним студијама права

³ Поред тога, интересантна је чињеница да је први језик који је говорио био немачки, захваљујући дадиљи која је бринула о њему.

⁴ Branka Antić, „Igor Stravinski“, у: *Muzička enciklopedija*, том III, (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977), 471.

и две године готово свакодневног рада са Корсаковим, Стравински се у потпуности посвећује компоновању. Нека од његових раних дела доживљавају премијерна извођења, а кључна година за композитора била је 1908, када након извођења *Фантастичног скерца* (*Scherzo fantastique*) и *Ватромета* (*Feu d'artifice*), почиње сарадња са кореографом Сергејем Дјагиљевим (Сергей Павлович Дягилев, 1872-1929), која је променила и обележила даљи стваралачки пут Игора Стравинског. Раздобље током кога су настала нека од најзначајнијих дела не само тог времена, већ и читаве историје музике, у музиколошкој литератури је познато као *руски период*. Импресиониран талентом младог композитора, Дјагиљев 1910. године поручује музику за балет *Жар-птица*, за потребе своје трупе *Руски балети* (*Ballets Russes*). У свом првом значајном делу, композитор примењује фолклор близак естетици *Петорице*, а специфичан и препознатљив *Паклени плес краља Каишеја* карактеришу изразито експресивни ритмови и теме које имају упориште у источњачки обојеним фолклорним узорима. Након великог успеха и премијере у Паризу, 1911. године добија нову поруџбину, музику за балет *Петрушка*. У овом делу већ су сасвим видљива основна обележја особеног стила Стравинског, у оквиру кога аутор на потпуно нов, и до тада невиђен начин, употребљава руски народни мелос, истовремено се радикално суочавајући са проблематиком тадашње европске музике.⁵ Композитор прибегава политоналности; у третману хармоније, хетерогени акорди имају функцију структуралног елемента, док су у инструментацији употребљени немешани, сирови темброви. И, напослетку, после века хроматизације, уследио је повратак на дијатонику, чиме ће Стравински значајно допринети усмеравању нових музичких праваца следећих генерација композитора.⁶ Међутим, тек *Слике из паганске Русије*, како гласи поднаслов револуционарног балета *Посвећење пролећа* (1913), доносе потпуно рушење естетике тог времена. Дисонантни акорди, полихармонија, политоналност, полимодалност, полиритмија и полиметрија, незаустављива снага ритма као ауторов заштитни знак, као и авангардно тумачење фолклора – сви ови елементи, маестрално стопљени у једну целину, за резултат имају ово, у историји музике невиђено и непревазиђено, револуционарно дело, након кога ништа више није било исто.

⁵ Ibid., 472.

⁶ Idem.

Убрзо по избијању Првог светског рата, Стравински се настањује у Француској, а потом и у Швајцарској, где интензивно компоњује. Истражује фолклорне теме и цез импровизације инспирисане сценом Њу Орлеанса. У том периоду настају балетска музика *Ренар* (*Renard*, 1916) и сценска кантата *Свадба* (*Les Noces*, 1917), а након Руске револуције 1917. године, запада у личну и финансијску кризу. Крај рата обележава смрт великог узора, Клода Дебисија (Claude Debussy, 1862-1918) и стварање *Приче о војнику*, још једног сасвим јединственог и особеног дела у ауторовом опусу. Наставак сарадње са Дјагиљевим обележава балет *Пулчинела*, поруџбина инспирисана мотивима напoлитанског барока, за коју је сценографију радио његов пријатељ Пабло Пикасо (Pablo Picasso, 1881-1973). *Пулчинела*, написана према мотивима музике барокног италијанског композитора Ђованија Батисте Перголезија (Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736), била је прво ауторово неокласично дело, које је, самим тим представљало почетак нове стваралачке фазе. Следећи животни период Стравинског обележава боравак у Француској, али и превирања која ће довести до новог рата. Означен као симпатизер Јевреја и Цигана од стране нациста, 1925. године први пут одлази у Сједињене Америчке Државе. У Њујорку ради на снимању дела за плоче, по тада новоуспостављеном електронском моделу, и почиње рад на опери *Краљ Едип*. Ово значајно остварење написано је 1927. године, на политички ангажовани либрето Жана Коктоа (Jean Cocteau, 1889-1963), према Софоклу, на латинском језику, и презентовано у статичном маниру, попут радио адаптације. Прва балетска поруџбина у Америци долази од чувеног кореографа, Џорџа Баланшина (George Balanchine 1904-1983). *Аполон и музе* (1928), дело написано у строго тоналном, мелодичном маниру чистог неокласицизма, намењено је гудачком оркестру, и прилагођено за радио емитовање. Каријера Стравинског везана углавном за Француску у којој је званично боравио од 1920. до 1939. године, развија се у правцу нових дела и поруџбина, попут *Симфоније псалама*, и сарадње са виолинистом Семјулеом Душкином (Samuel Dushkin, 1891-1976) из које ће произаћи *Концерт ин Де*, али и диригентским, и солистичким ангажманима као пијанисте. Балет *Персефона*, још једно дело презентовано у статичном радијском стилу, реализује у сарадњи са Андреом Жидом (André Gide, 1869-1951) на француском језику. Објављује *Аутобиографију*, 1935. године, у којој пласира своју чувену мисао *да је музика немоћна да*

изрази било шта.⁷ У том периоду, остаје без кћерке, супруге и мајке, које умиру од туберкулозе, и он сам завршава на болничком лечењу и опоравку од готово шест месеци. Следи нови животни успон, када од Волта Дизнија (Walt Disney, 1901-1966), добија понуду да делове *Посвећења пролећа* искористи за анимирани филм *Фантазија* у тада потпуно новој форми стерео звука. Жени се по други пут и на самом почетку Другог светског рата настањује се у Холивуду, и време проводи у *избегличком* друштву Чарлија Чаплина (Charlie Chaplin 1889-1977), Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg, 1874-1951), Ота Клемперера (Otto Klemperer, 1885-1973), Томаса Мана (Thomas Mann, 1875-1955), Даријуса Мијоа (Darius Milhaud, 1892-1974) и других европских интелектуалаца. Крај рата дочекује стекавши америчко држављанство, деценију након француског, и у Америци остаје до краја живота. Олакшање због краја рата резултира *Симфонијом у три става* и *Ебони концертом за нестајућег кларинетисту* Вудија Хермана (Woody Herman, 1913-1987) и џез бенд.

Убрзо потом, долази до потписивања уговора са издавачком кућом *Буси и Хоукс* (Boosey & Hawkes), која од њега поручује оперу *Живот развратника* (*The Rake's Progress*). Значајан тренутак у животу Стравинског представља познанство са Робертом Крафтом (Robert Craft, 1923-2015), младим америчким диригентом и Шенберговим учеником, који постаје прво композиторов асистент, а потом и пријатељ и биограф. Управо он охрабрује Стравинског да се опроба у дванаесттонској музици и ренесансном контрапункту, што ће довести до каснијег окретања ка серијализму као следећој стваралачкој фази. *Живот развратника*, комична опера у стилу Моцартовог (W. A. Mozart, 1756-1791) *Дон Ђованија*, након вишегодишњег рада, коначно доживљава своју премијеру 1951. године, и након подељених критика, Стравински се окреће серијализму, и фаза неокласицизма долази до свог краја. Утицаји Шенберга и Веберна (Anton Webern, 1883-1945) резултирају *Септетом*, а упознаје се и са *Француском школом* Месијана (Olivier Messiaen, 1908-1992) и Булеза (Pierre Boulez, 1925-2016), интересујући се за електронску и конкретну музику (*musique concrète*). Следи читав период серијалних и додекафонских дела, од којих су значајнија *In memoriam to Thomas Dylan* (1954), *Canticum Sacrum* (1955), и *Агон*, свита игара на старе француске моделе (1957), која доноси калеидоскоп стилова од барока до Веберновог серијализма. Након још једне значајне композиције, *Threni* (1958), Стравински усваја

⁷ Robin Maconie, *Experiencing Stravinsky: A Listener Companion*, (Lanham Md: Scarecrow Press, 2013), 27.

велики део Месијанове музичке естетике, везане за принципе серијализма. Следи опера *Мавра* (1922), према тексту Александра Пушкина (1799-1837) написана за телевизију, која у дванаестонску музику уводи хумор, након чије премијере, после много година поново посећује Русију.

У наредним годинама, полако ублажава серијални стил, окрећући се фолклорним идиомима који га везују за детињство, као и утицајима шпанске и немачке традиције које је поштовао у младости. Последња дела Игора Стравинског су аранжмани соло песама немачког композитора Хуга Волфа (Hugo Wolf, 1860-1903) за мецосопран и клавир, и различити квинтети за дувачке и гудачке инструменте.

Игор Стравински умро је у Њујорку 1971. године, а сахрањен је у Венецији, на острву Сан Микеле, поред Сергеја Дјагиљева.

Место *Приче о војнику* у опусу Игора Стравинског – из угла естетике музике

Друштвено-политички и социјални оквир у коме је настало ремек дело Игора Стравинског, *Прича о војнику* (1918), био је изузетно специфичан и природно је условио инспирацију, контекст, форму, садржај, али и инструментацију и концепцију овог дела. Ако имамо у виду чињеницу да је Први светски рат представљао борбу за политичку будућност Европе, онда је, коресподентно, култура била бојно поље за њен идентитет, односно, постала је оквир у којем је уништено европско друштво тражило свој смисао.⁸ Кроз призму ове *културне борбе* може да се посматра и читав опус Игора Стравинског. Њега карактерише полистилистичност кроз различите стваралачке фазе – од експресионизма, преско серијализма до неокласицизма – док централну тачку ауторовог модернизма представља *Прича о војнику*.⁹ Иако је композиција, између осталог, написана за потребе једне путујуће позоришне трупе, данас је интересантна због свог политичког подтекста. Наратив обрађује комплексни друштвено-психолошки однос између жртве и ауторитета – војника и ђавола – свесно манипулишући публику да, попут лаковерног и наивног војника, поверује у моралне скрупле ђавола. Уколико се дело постави у естетичко-филозофски контекст, релација између приче и музике добија политичко значење.¹⁰

Уметничко стваралаштво непосредно пре, током и након рата, довело је до различитих врста и форми изражавања уметника који су се, свако на себи својствен начин, суочавали са временом у коме живе. Разматрајући сложеност и инхерентност односа музике и друштва у овом контексту, у естетици музике срећемо чувену тезу о алијенацији, односно отуђењу уметника у времену модернизма, којом се бавио немачки филозоф, музиколог и композитор Теодор Адорно (Theodor Adorno, 1903-1969). Како би осветлио ову проблематику, али и друга значајна филозофско-естетичка становишта изнета у *Филозофији нове музике*,¹¹ своје тврдње је у великој мери засновао на примерима стваралаштва Арнолда

⁸ Leonard Bopp, "The Tale of a Soldier: Uncovering the Identity in Stravinsky's L'Histoire du soldat," *The Prolongation of Work*, ENGL 117, Spring 2016, <https://sites.williams.edu/engl117s16/uncategorized/the-tale-of-a-soldier-uncovering-identity-in-stravinskys-lhistoire-du-soldat/>

⁹ Richard Taruskin, "Histoire du Soldat: The Concept," у: *Stravinsky and the Russian Traditions, Volume II* (Berkeley: University of California Press, 1996), према: *ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Theodor V. Adorno, *Filozofija nove muzike* (prev. Ivan Foht), (Beograd: Nolit, 1968).

Шенберга (Arnold Schönberg, 1874-1951) и Игора Стравинског – два композитора дијаметрално супротстављена по уметничкој поетици и стилском изразу.

Уколико Стравинског посматрамо као револуционара који одбацује стандарде естетског у циљу постизања модернистичке иновације, онда се он перципира као стваралац скандалозне, контраверзне и шокантне оригиналности. Ако његову уметничку поетику, пак, разумемо као коришћење иновативности у виду маске за повратак прошлости и традиционалном стилу и форми, онда се налазимо у самом центру Адорнове критичке аргументације стваралачког креда Игора Стравинског.

Адорно је сматрао да музички језик композитора најбоље перципира негативне црте (тадашњег) актуелног друштва. Од савремене музике се очекује музички језик који ће да шифрира патњу савременог друштва, а пошто је то друштво деформисано јер је еродирано отуђењем, формални језик музике мора и сам да буде такав. Управо због тога, како сматра Адорно, *рушилачки* језик аустријског композитора Арнолда Шенберга, најбоље апсорбује негативне црте актуелног друштва.¹² Шенберг је функцију музичког израза довео до тога да се *више не фингирају страсти, него се у медију музике региструју живи несвесни покрети, шокови и трауме у неизмењеном облику.*¹³ Идеалан пример који иде у прилог овој тези је једночина монодрама *Ишчекивање (Erwartung, 1909)*, у којој је на брутално реалан начин (садржајем, формом, изразом и музичким средствима) аутор приказао ужаснутост, зебњу, страх и људско суочавање са најгором траумом – трагичним губитком вољене особе.¹⁴

Феномен алијенације у стваралаштву Игора Стравинског, Адорно посматра из сасвим другачије визуре. Док Шенберг и његова *друга бечка школа*, својим начином музичког приказивања друштвених проблема достижу виши ниво објективности, Стравински својим објективизмом/неокласицизмом не постиже такав успех. Овај неуспех Адорно не увиђа само када је у питању композиторов неокласицизам. Стравински прати образац објективизма који препознаје отуђење индивидуе и негацију живота експлицитним враћањем на стилове прошлости, како би се поново успоставили ред и хармонија. Адорно сматра да се овај објективизам, који карактерише пародирање прошлости, трансформише у

¹² Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура* (Београд: Завод за уџбенике, 2007), 208-209.

¹³ Theodor W. Adorno, *Schönberg i napredak*, из: *Filozofija nove muzike* (Београд: Nolit, 1968), 66, према: *ibid.*, 210.

¹⁴ *Ibid.*

естетику не-идентитета.¹⁵ Стравински *бежи* од онога што Адорно назива *самом ствари* (die Sache selbst),¹⁶ а то је уметничко дело, музика, аутономност њене логике и развоја, коју приморава да се подвргне измишљеном објективном стилу. *Сама ствар* се инхибира и спречава у свом развоју тиме што јој се намеће један вештачки стил у чије оквире мора да се смести. Другим речима, уместо друштвене аутентичности музике – музичке аутентичности *слике стања* друштва – у питању је њена саботажа.¹⁷

Причу о војнику као најупечатљивији пример *инфантилистичке фазе* Стравинског, Адорно је посматрао као дело које учитава поништење идентитета. Потпуну деперсонализацију субјекта и одбацивање израза, композитор спроводи расцепом уметничког дела на балет (који је код њега безизражајан) и објективистичку музику.¹⁸ Све се ово дешава услед употребе тематских модела који су деградирани комерцијализацијом тржишта:

*Изопачене конвенције су у „Војнику“ ожиљци од рана на свему што је у музици током грађанског раздобља представљало здрав људски разум. На њима се види непомирљив раскид субјекта са свим оним што се у музичком погледу, у виду објекта, налазило њему насупрот, с идиомом. И један и други беспомоћно су пропали.*¹⁹

Уколико на тренутак прихватимо овај Адорнов став, онда је *Прича о војнику* дело непоправљиве регресије, које прибегава објективизму како би пронашло модернизам који може да преживи на тржишту које захтева уметничку хармонију и социјални поредак. Ипак, оно што се чини реалнијим јесте тврдња да је унутар те *регресивне* естетике сакривена револуционарна иновативност Стравинског. Његов неокласицизам, прожет модернистичким техникама, може се схватити као иронично одбацивање традиционалног класицизма, који изражава своју одбојност према његовом статусу – пратећи га, пародирајући и исмевајући, даје иронично значење одсуству субјективности на коју се реферише Адорно. Стравински даје нови смисао естетици традиционализма тако што истовремено помирује и супротставља револуцију и традицију, показујући да њихово

¹⁵ Ворр, op. cit.

¹⁶ Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, op. cit., 210.

¹⁷ Ibid., 212.

¹⁸ Adorno, *Filozofija nove muzike*, op. cit., 194-195.

¹⁹ Ibid., 200.

привидно уједињење заправо доказује њихову непомирљивост.²⁰ Поништавање индивидуалног трансформисано од ненамерне последице естетике Стравинског до њене примарне преокупације парадигматски је демонстрирано у *Причи о војнику*, што га убраја не само у кључна остварења ауторовог опуса, већ у дело које дефинише лични модернистички стваралачки импулс Игора Стравинског.²¹

Каква год била Адорнова лична запажања према стилским поетикама индивидуалних стваралачких опуса Шенберга или Стравинског, он успоставља једну значајну констатацију, а то је да се о музичком делу као друштвеној чињеници може говорити захваљујући томе што је оно остварено као естетска и естетичка чињеница. Као таква, музика постоји и делује у друштву, при чему *без свог естетског и естетичког бића не би имала ни друштвено биће, као што ни без своје друштвене условљености и ентитета, не би имала ни естетички ентитет.*²² Начини испољавања, веродостојност музичког исказа или бежање у заокружене традиционалне стилове, које можда управо на иронијски начин скрећу пажњу на друштвени контекст, остављени су ауторима и њиховом сензибилитету и начину суочавања са траумом или болом.

Чињеница остаје да се отуђење као битна ситуација људског створења, односно, друштва, недвосмислено препознаје у одређеним музичким делима. У музичким жанровима који подразумевају текстуални наратив, отуђујући механизми људскости се сугеришу односом музике и либрета, односно, сценском редукцијом на празнину интерпретативног простора. Док се отуђење у *Иичекивању* Шенберга идентификује као страх пред егзистенцијално одсутним, *Прича о војнику* Стравинског као апсурд тоталног рата.²³ Таквих примера је још много, а нарочиту експанзију доживљавају у периоду између два светска рата и надаље током читавог двадесетог века, који је био обележен ратовима, друштвеним, социјалним и политичким тензијама и краховима.

Прича о војнику Игора Стравинског, као и свако значајно дело аутора, представља јединствени пример, како у контексту композиторовог стваралаштва, тако и у жанру у коме је написана. Припада сценској музици, јер поред инструменталног ансамбла укључује

²⁰ Vopp, op. cit.

²¹ Ibid.

²² Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом*, op. cit., 212.

²³ Miško Šuvaković, *Estetika muzike: modeli metode i epistemologije o/u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima* (Beograd: Orion_Art, 2016), 82.

глумце и плесаче, али је истовремено и један од најзанимљивијих примера камерне музичке литературе. У историји музике, дело је специфично и јединствено по многим својим карактеристикама, јер комбинује говор, песму, миму, плес и инструменталну музику са пикторијалним дизајном. Ови елементи су од првих извођења дела до данашњих поставки обогаћивана техникама филма или фотографских пројекција, као и електронских звукова, које уз готово бескрајне могућности комбиновања и пермутације преваге једног од коришћених жанрова, дозвољава слободну форму израза. Због свих наведених карактеристика, *Прича о војнику* не може се сврстати ни у једну од стандардних врста музичког позоришта, али се недвосмислено убраја у жанр микст-медија.

Инспирација, однос музике и текста

У време свог настанка, *Прича о војнику* је по много чему била посебна. Након раскошних оркестарских остварења, *Петрушке* и *Посвећења пролећа*, године Првог светског рата у опусу Игора Стравинског обележили су редукација композиционих средстава и стога низ, углавном камерних остварења. Целокупна друштвена, али и економска клима која је се одвијала током периода друштвено-политичких превирања, могла се видети и у музици Игора Стравинског. Тако *Прича о војнику* на либрето Шарла-Фердинанда Рамија (*Charles-Ferdinand Ramuz*, 1878-1947) настала непосредно након завршетка Великог рата, заузима посебно место у његовом опусу.

Избор извођачког састава²⁴ био је условљен разлозима економске природе. Вођен идејом о путујућем позоришту,²⁵ Стравински је окупио довољно малу групу музичара, која би лако могла да путује по селима и градовима Швајцарске.²⁶ Уз то, садржај је морао да *да буде лако разумљив*.²⁷ Упркос једноставности, текст ипак упућује на различите слојеве приче,²⁸ који се насупрот претходним остварењима могу ишчитавати и у социолошком и политичком контексту.

Наиме, инспирисан руским бајкама, Стравински је компоновао балете *Жар-птица* (1910), *Петрушка* (1911) и *Посвећење пролећа* (1913) са садржајем из руске митологије. Ратне године изгнанства, економских тешкоћа и личних губитака у композитору су само још више продубиле патриотска осећања, те је и фабула *Приче о војнику* заснована на народним руским легендама о војнику-дезертеру и ђаволу, из познате збирке слависте и етнолога Александра Афанасјева (Александр Николаевич Афанасьев, 1826-1871), била логичан избор. У њима је војник један од најчешћих типизираних ликова са најбољим особинама људи, мада се његова војничка част може довести у питање чином оставке или дезертерства. У сусрету са неком силом, ђаволом, војник увек излази као победник, стога

²⁴ Инструментални састав *Приче о војнику* подразумева виолину, контрабас, кларинет, фагот, трубу, тромбон, ударалке, три глумца и једног или више играча.

²⁵ Maconie, *Experiencing Stravinsky*, op. cit., 74.

²⁶ Ibid.

²⁷ Igor Stravinski, Robert Craft, *Метоари и разговори*, I (Zagreb: Zora, 1972), 69.

²⁸ Радња описује војников повратак из рата, којег сусреће ђаво и нуди му чаробну књигу у замену за његову виолину. Књига представља богатство јер има својство да одговори на сва питања. Војник пристаје, постаје богат, сплетом околности венчава краљеву кћер коју потом губи. Када покуша да се коначно врати кући, ђаво га одвлачи са собом, он затим губи и своју душу.

није случајно да је управо он одабран да буде јунак дела Стравинског, овога пута као побеђени. Након завршетка Великог рата, када је његова улога у друштвеним превирањима била одлучујућа, војник је представљао синоним националне снаге и добра које се овога пута супротставља сили таме, односно ђаволу.²⁹ Управо тако је и схваћен, као жртва ратног сукоба, а идући у контекстуалну анализу ауторовог описа, амерички музиколог Ричард Тарускин (Richard Taruskin, 1945) чак иде и даље са тезом да се целокупна *Прича о војнику* може посматрати као парабола Октобарске револуције. Стравински ју је издалека са запрепашћењем посматрао и њене догађаје тумачио као ослобођење, да би након тога увидео да је кратки тренутак слободе нестао са пучем.³⁰

Садржај трагичне приче о војнику који постаје жртва ђавола као типична руска бајка по тематици је близак фаустовском миту, такође народној причи која је кружила Западном Европом још од XVI века. Управо та трансформација Афанасјевљеве приче у пародију легенде о Фаусту која је имала чак пет верзија либрета³¹ може се приписати Рамију. Док оригинални Фауст жели да као научник влада светом, војник је само обични усамљени редов, чија је једина амбиција да живи мирним животом. Фауст је искварен, насупрот војнику који чак и када губи виолину, наставља да води безгрешан живот, не утичући лоше на друге људе. Зато ђаволова освета није чин тријумфа, него моралног пораза.³²

Иако главни јунак потиче из руског фолклора, тема је универзална и може да се смести у било који географски или временски контекст,³³ што је и била намера аутора. Управо је његово инсистирање на неутралности сваке врсте у овом делу (политичкој, религијској...) било условљено намером да не *разори религијски култ статус ђавола, diabolusa* хришћанства.³⁴ Губитак моралног интегритета као резултат трговине са нечастивим, открива заправо дубоко верско значење дела и поуку о спасењу. Иако је религиозност Стравинског врло јасно исказана у делима попут *Симфоније псалама*, *Мисе* или *Requiem Canticles*, насталим у каснијем стваралачком периоду, на примеру *Приче о*

²⁹ О. М. Барсукова-Сергеева: *Русская народная сказка как инструмент формирования коммуникативной компетенции иностранных учащихся* (Русский язык за рубежом: № 4/2013), 43.

³⁰ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Tradition: A Biography of the Works through 'Mavra'* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 1298-9.

³¹ Wendy J. Bargstadt, *Stravinsky's Games of Chance: The Use of Card Games to Navigate between Two Worlds in Histoire du Soldat (1917-1918), The Rake's Progress (1951), and Jeu du Cartes (1937)* (The Pennsylvania State University, A Thesis in Musicology, 2013), 3.

³² Maconie, *Experiencing Stravinsky*, op.cit., 78-79.

³³ Игор Стравински, *Хронике мога живота* (Београд: Графокомерц, Купола, 1994), 55.

³⁴ Stravinski, *Craft: Memoari i razgovori*, op.cit., 69.

војнику можемо видети његову латентну повезаност са идејама хришћанства и у световним остварењима. Ипак, духовност се у опусу Стравинског може сагледавати пре као основне људске вредности и високе моралне и друштвене норме које у историјском смислу имају универзални значај. Нарочито је занимљиво што је композитор у том периоду формално био удаљен од вере, а тек се 1926. поново вратио православљу, што се поклапа се периодом његовог потпуног приклањања неокласицизму.

Пишући музику која је била изузетно асоцијативна, Стравински је био уверен да чак и када је композитор антиекспресиониста и антиромантичар, још увек може да има, према речима Томаса Стернса Елиота (T.S. Eliott, 1888-1965) *личност коју треба да изрази*. Позајмљивањем старих форми, креативни уметник није у позицији која ограничава представљање његове личности; напротив, боље се изражава када се креће у границама конвенција. Након рата, ова естетика је за Стравинског значила прихватање европске традиције, као и постепено сузбијање руских утицаја, уз новоприхваћени *историјски осећај*, који укључује перцепцију не само прошлости из прошлог, већ и из садашњег. Историјски осећај приморава човека да пише не само са својом генерацијом дубоко у себи, него са осећајем да целокупна уметност од првих артефаката, као и она локална којој припадамо, има паралелне животе. Неокласицизам је уместо локализама и осећања постепено уступао место општем, архетипу, што је типично модернистичко обележје. То такође објашњава композиторову носталгију за домовином и заједницом којој је некада припадао, што је на неки начин могао да реконструише поновним прихватањем вере.³⁵

У доба када је ђаво у складу са религиозним концептима углавном био сведен на симболичку апстракцију, често чак и са музичким инструментима у рукама, Стравински је истицао да верује у *особу Господа и особу Ђавола*.³⁶ Овај други је тако постао протагониста не само *Приче о војнику*, него и још једног од његових најзначајнијих музичко-драмских остварења, опере *Живот развратника*.³⁷ Оба дела нас као секуларно друштво подсећају да је борба између човека и зла људска драма.³⁸

³⁵ Jonathan Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 29-30.

³⁶ Stravinski, Craft, *Memoari i razgovori*, op.cit., 355.

³⁷ Оригинални назив опере је *The Rake's Progress*. Код нас је устаљен назив *Живот развратника*, иако је адекватнији превод *Успон развратника*, што је и тема овог дела.

³⁸ Michael de Sapio, „Moral Conservatism of Igor Stravinsky“, у: *The Imaginative Conservative*, published on 29 June 2018, <https://theimaginativeconservative.org/2018/06/moral-conservatism-igor-stravinsky-musical-fables-michael-de-sapio.html>

Прича о војнику је и говор о уметности и њеној вредности. Виолина као предмет трговине између војника и ђавола изједначава се са књигом која крије богатство и одговоре на сва животна питања. И док се у време настанка *Приче* Стравински борио да финансијски опстане и преживи од уметности, виолина као уметност *per se* постаје центар збивања и узрок рата између појединца и ђавола. Борба за уметност је значила борбу за живот, а губитак виолине је губитак живота и душе, исти онај који ће се догодити на крају *Приче о војнику*.

Стилски плурализам *Приче о војнику* огледало је стила Стравинског и заокрета у усмерењу ка неокласичном правцу које је тад наступио. Таква тенденција у уметности није била усамљена, те се слична појава догодила и у стваралачком путу Пабла Пикаса (Pablo Picasso, 1881-1973) у сликарству, са којим је композитор 1920. блиско сарађивао на *Пулчинели*.³⁹ Ако се *Прича о војнику* разматра из композиционог аспекта, наилазимо на новину, ако имамо у виду да оно у потпуности не припада ниједном специфичном музичком идиому, већ балансира између повратка на традиционализам и потпуног одбацивања традиције и појединачних сцена овог дела које се *пева, свира и плеше*. И поред тога, чињеница је да се два доминантна елемента, музика и текст, ретко истовремено прожимају, већ у највећој мери наизменично следе један за другим стварајући форму која чини целину. То је омогућило композитору, али и Рамију да, задржавајући своју уметничку аутономију, експериментишу са формом, те је диригент Ернест Ансерме (Ernest Ansermet, 1883-1969) коме је била поверена премијера, уочио да су неки елементи текста и музике били комбиновани, али никада измешани.⁴⁰ Смењивање у наступима је, према Рамију, пребацивало фокус са једног на други језик, правећи разлику између лингвистичких и музичких звукова.⁴¹

Да би се боље разумела драматургија музичких и текстуалних сегмената, они се могу представити следећом табелом:⁴²

³⁹ Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, op. cit., 27.

⁴⁰ Maureen A. Carr, *Stravinsky's „Histoire du Soldat“, A Facsimile of the Sketches* (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2005), 3.

⁴¹ Charles-Ferdinand Ramuz, „Petit avertissement“, у: *L'Histoire du Soldat: Ramuz-Stravinsky*, septantieme anniversaire, 1918-1988, 3.

⁴² Bargstadt, *Stravinsky's Games of Chance*, op. cit., 4-5.

Сценарио	Музика
	<i>Марш војника</i>
Војник седи поред потока и свира виолину	
Ђаво се појављује, преобучен у старца	<i>Арије крај потока</i>
Ђаво војнику нуди књигу у замену за виолину и води га кући	
	<i>Марш војника - реприза</i>
Војник долази кући где га не препознају	
	<i>Пасторала</i>
Војник се супротставља ђаволу, који га подсећа за књигу	
Војник зарађује као трговац	<i>Арије крај потока - реприза</i>
Војник постаје разочаран, ђаво се појављује као стара жена, показује виолину, војник покушава да свира, али више не зна	
Војник цепа књигу на делове, баца виолину и бежи	<i>Арије крај потока - реприза</i>
	<i>Марш војника - реприза</i>
Војник улази у кафану, чује разговор о болесној принцези (ђаво?), одлучује да покуша да је излечи.	
Ђаво улази одевен као виолиниста	<i>Краљевски марш</i>
Војник изазива ђавола на игру картама, ђаво побеђује и војник га напија, ђаво заспи, војник му краде виолину	
	<i>Мали концерт</i>
Војник улази у замак и свира за принцезу	
Принцеза плеше	<i>Танго</i>
	<i>Валцер</i> <i>Регтајм</i>
Ђаво улази, покушава да узме виолину	
	<i>Ђаволов плес</i>
	<i>Мали корал</i>
Ђаво поново улази, пева, нестаје	<i>Ђаволова песма</i>
	<i>Велики корал</i>
Наратор говори о последњим корацима ликова, војник покушава да се врати претходном животу, ђаво се поново појављује и свира виолину	
Војник прати ђавола са сцене	<i>Тријумфални марш ђавола</i>

Централна улога је додељена приповедачу који треба да буде двосмерни посредник, илузионистички тумач између самих ликова унутар драмске радње, као и коментатор „ка споља“ – између актера на сцени и публике.⁴³ Наратор има улогу хора у грчкој трагедији који коментарише радњу, и његова најважнија улога заправо је да удаљава публику од приче. Наиме, током представе публика је од почетка укључена у стваралачки чин, јер дели заједнички простор, сведочи промени костима, а поред слушања може и да види музичаре. Пошто присутност приповедача омета и фрагментира наратив, за форму у целини је премерен термин *музичког колажа*.⁴⁴

Морални садржај *Војника* ставља у центар погодбу коју војник Јозеф прави са ђаволом. Војникова виолина симболизује душу, а шире и уметност и веру, мада је Тарускин тумачи као „врсту ослобађајућег и животног елана који је на крају изопачен и учињен средством поробљавања“.⁴⁵ Насупрот њој, стоји књига свезнања која је персонификација рационалног и трговине. Како војник стекне велико богатство, постаје заробљеник ђаволових лоших намера. И када изгуби од ђавола у игри картама, ослободи принцезу и ожени је, те када се чини да му је све потаман, он прави судбоносни корак. Враћајући се у сцену првобитног сусрета са ђаволом, Јозеф доживљава фатални крај након којег следи морална поука:

*Не смеш настојати да додаш
оно што си некад имао ономе што имаш
Немаш права да будеш
оно што си био и оно што јеси.
Нико не може имати све,
то је забрањено.
Мораш научити да бираш.
Једна срећа је сва срећа;
Две, као и да их нема.*⁴⁶

⁴³ Stravinski, Craft, *Memoari i razgovori*, op.cit., 70.

⁴⁴ Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, op. cit., 142.

⁴⁵ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions* (Oxford: Oxford University Press), 1298, према: Ibid., 27.

⁴⁶ *Прича о војнику*, либрето Шарла-Ферднанда Рамија, превод на српски језик Зиа Глухбеговић, према енглеској верзији Мајкла Фландерса (Michael Flanders) и Кити Блек, (Kitty Black). (London, Chester Novello LTD, 1987).

Важност одабира добра над злом, непрекорачена граница скромности и захвалности је универзална порука после које Стравински завршава поучну причу музиком и судбинским ударцем перкусија.

Осећања у *Причи о војнику* изражена су соло виолином, снагом отелотвореном како у звуку, тако и у доминантној улози коју она има у инструментаријуму. Морална несигурност је представљена изазовом у којем се војник одриче своје виолине, тј. своје душе, да би открио да је живот без музике, заправо живот без љубави и стога, живот без смисла. У њему виолина суверено влада као глас музике и саосећања.

Место виолине у формалној организацији *Приче о војнику*

Партитура *Приче о војнику* написана је за септет сачињен од виолине, контрабаса, кларинета, фагота, трубе, тромбона и перкусија, а извођачком саставу придружују се три глумца у улогама војника, ђавола и наратора, као и плесачица.⁴⁷ Комплексна форма која обухвата девет различитих ставова, од којих се неки понављају, прожета је текстуалним одломцима који повезују драмску радњу, али су и инкорпорирани унутар самог музичког дела у форми мозаика. Поред мешања различитих жанровских сегмената, уочавају се и бројна стилска обележја уклопљена у једно од првих остварења интердисциплинарног театра замишљеног да окупи музику, драму и балет.

Извођачки састав *Приче о војнику* инспирисан је открићем америчког цеза, што је тада композитор сматрао важним догађајем у свом животу. Ансамбл је био сличан цез-бенду, али је избор инструмената био сасвим оригиналан – свака од инструменталних група, гудачки, дрвени дувачки, лимени дувачки и ударачки инструменти, била је представљена са сопранском и басовском компонентом. Једино је фагот стављен у инструментацију као класична варијанта саксофона, а аутор је у истом смислу био посебно одушевљен ударалкама, које је и сам набавио и проучавао их. Занимљиво је да је цез до Стравинског стигао преко нота, а не преко звука, јер никада до тада уживо није чуо тај музички правац. За њега је цез представљао потпуно нови звук, у којима су се новине огледале на плану образаца и инструменталних комбинација, али не и идеје.⁴⁸ Због тога, *Прича о војнику* представља његов „коначни лом са руском оркестарском школом у којој је био одгојен.“⁴⁹ И као што је свака нова музика имала карактеристичне звуке, за *Приче о војнику* су то биле *шкрипа виолине и акцентуација бубњева*. А као што је виолина војникова душа, тако је ђаволова душа представљена бубњевима.⁵⁰

Мали број инструмената од којих сваки има улогу солисте очигледно није идејно ограничавао Стравинског, јер су „његове музичке идеје већ биле усмерене према солистичком инструменталном стилу“.⁵¹ Тако се и водећа улога виолине у ансамблу

⁴⁷ Уместо корнета често се користи труба. Такође, извођачка пракса познаје и варијанте са мањим бројем глумаца, као и већим бројем плесача.

⁴⁸ Stravinski, *Craft: Memoari i razgovori*, op.cit., 348.

⁴⁹ Ibid., 71.

⁵⁰ Ibid., 70-71.

⁵¹ Ibid., 70.

савршено уклопила у потпуно неконвенционални концепт, до тада невиђен у литератури. Партитура бајковите атмосфере на почетку, у другом делу ће се развити у музичко јединство. Искуство које је Стравински стекао у третману виолине у *Причи о војнику*, као и у делима писаним за квартет, и касније неким сегментима балета *Пулчинела* и *Аполон и музе*, нарочито му је користило за настанак Концерта за виолину и оркестар (1931) и *Duo Concertante* за виолину и клавир (1932).

Формалну структуру *Приче о војнику* у целини дефинише један музички жанр – марш, који је представљен са три става: *Војничким маршем*, *Краљевским маршем* и *Тријумфалним маршем ђавола*, а ритмички покрет корачнице карактерише и остале ставове. Марш је заправо суштинска одредница за разумевање садржаја *Приче о војнику*. Канадски музиколог Даник Тротије (Danik Trottier) сматра да он заузима место синегдохе⁵² у овом остварењу Стравинског, избегавајући помињање ратног сукоба и тешке војничке судбине.⁵³ Недефинисање просторних и временских координата делу даје свевременост, чему доприноси појам марширања који се појављује и кроз литерарни текст. Маршевски кораци постају елементи радње, а репетитивност, не само одређених фигура, него и читавих ставова, доприносе драмској градацији. Марш је тај који структурира дело од почетка до краја, па се тако и *Марш војника* појављује три пута, *Краљевски марш* представља драмску кулминацију дела, а *Тријумфални марш ђавола* тренутак пораза војникове душе.

Војников марш

Композиција започиње *Војниковим маршем*. И док уз звуке првих нота наратор слушаоце уводи у причу, заправо је музика та која приповеда. Пародија милитаризма уочљива је још од првих нота. Насупрот строгом, фанфарном карактеру у деоницама трубе и тромбона, инструментима карактеристичним за војничке дувачке и цез оркестре, мелодија говори о безбрижности војника. За њом следе маршевски ударци у деоници контрабаса смештени у остинатну фигуру, који потцртавају тонику и доминанту, уз карактеристичан

⁵² Термин из античке реторике који означава подврсту метонимије, представља и сазнавање једне речи (појма) посредством друге речи (појма) на основу њихове узајмане зависности и логичне везе. Према: Dragiša Živković (gl. i odg. urednik), *Rečnik književnih termina* (Бања Лука: Романов, 2001), 777.

⁵³ Danik Trottier, "Histoire du soldat, la France dans le rétroviseur de Stravinski", u: *Nouvelle Histoire de la Musique en France (1870-1950)*, Equipe Musique en France, 2016, <https://emf.oicrm.org/nhmf-1918/>

метрички прекид. Наратор уз музику кроз ритмизован текст уводи слушаоца у причу. Иако се чини да музика често *објашњава* причу, Ернест Ансерме ју је дефинисао као *апсолутну музику, и чист музички интерес који остаје нетакнут када се одвоји од других елемената*.⁵⁴

Једна од карактеристичних техника примењена у *Причи о војнику* је остинато. У скоро сваком ставу дела налазе се остинатни модели који служе као основа за слојеве ритмичких и метричких детаља. Понекад остината обухватају цео став, као на пример у деоници контрабаса у *Војниковом маршу*, где је употреба понављајућих модела значајна за изградњу ритмичке комплексности дела. Употреба сталних ритмичких образаца лако се примећује у полиритмичком и/или полиметричком музичком ткиву. На многе начине, она пружа слушаоцу ритмички ослонац да осети и олакшава да чује метричку комплексност изнад остината.

Некада је употреба ове технике сведена на више него једноставну метричку организацију. Остинатни пасажии садрже контрастне метричке акценте према мелодијском материјалу, где оба елемента симултано инсистирају на различитим акцентима. То је посебно уочљиво управо у *Војниковом маршу*. Ритмичка и метричка игра овог става почиње једноставно али се, како музички ток одмиче, развија ка комплексности. До т. 50 видимо сличан прилаз мешовитом метру (овде са тактом 3/8), као средством које спаја два елемента унутар и изван синхронизације.

Овај остинато истиче сопствене акценте, и кроз понављање и кроз обухваћену промену од тонике ка доминанти. Када се то комбинује са мелодијским материјалом унутар комплексне метричке шеме, добија се надоградња ова два елемента. Уместо усклађивања метра, Стравински намеће опипљив метрички конфликт.

⁵⁴ Maureen A. Carr, *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-1925)*. (Oxford: Oxford University Press, 2014), 80.

Пример бр. 1 – *Прича о војнику: Војников марш*, т. 46-50.



Остинато се може уочити и у примеру где је нови остинатни пасаж представљен у деоници перкусија, ефектно стварајући три паралелна музичка слоја са сопственим акцентима и метричким ударцима. Кроз њихову деоницу пролази остинатни образац, понекад дужине пет, а некад шест осмина.

Пример бр. 2 – *Прича о војнику: Војников марш*, т. 66-73.



Док су ефекти тих остинатних метричких покрета хаотични и сударају се, они никад не прелазе у случајна сазвучја, нарочито када дело неизбежно налази свој пут назад у синхронитет. Контролисани хаос тих полиметричких пасажа је резултат пажљивог несклада метричких акцената. Управо то је место драмске кулминације и најгушће метричке структуре овог става. Неусклађеност и поновна синхронизација метричког склада постаје важно структурно средство Стравинског, а враћање ритмичког материјала у склад најчешће је на крајевима одсека. Овде се он завршава са три слоја која се коначно склопе пре него што се пређе на завршну фразу.

Ритмички део има мало утицаја на мелодијски или хармонски материјал, али ове минуциозне промене утичу на то како се мелодијски слој који чине кларинет, труба и тромбон, слаже (или не) са остатком музике. Он се понавља делимично аугментиран, а затим делимично диминуиран, врло пажљиво пратећи општи облик и редослед. Узорак и облик фразе у основи остаје исти, али њена дужина и самим тим начин на који се поклапа са друга два остината се мењају. Деоница виолине је насупрот својој природи, басовски третирана. Она чини комплементарну целину са контрабасом у једном остинатном слоју, тек повремено нас подсећајући на своју мелодијску природу. Стравински у склопу остинатне фигуре умеће део мотива у брзим арпеђима првобитно истакнутом у труби и кларинету, као „загревање“ за наставак дела. Мале промене које углавном утичу на метар и синхронизацију такође су кључни аспект начина на који ће Стравински приступити континуираном развоју виолинске деонице у последњем ставу.

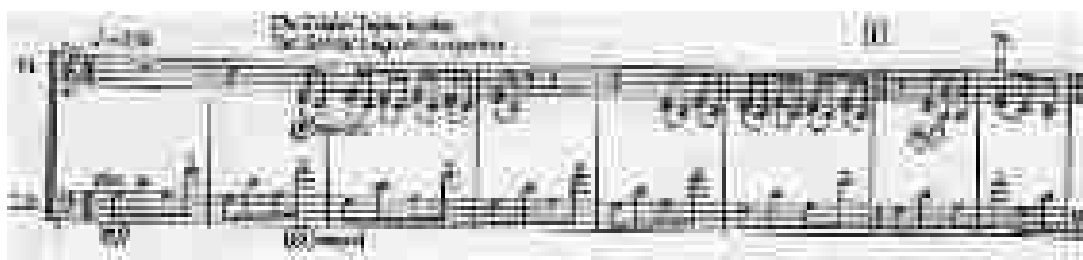
Аријице крај потока

Став *Аријице крај потока*, где војник први пут среће ђавола може се посматрати као пример естетике статичности која се везује за репетитивност. Он почиње и завршава са истим репетитивним материјалом. Фокусирајући се на почетни сусрет војника са ђаволом, веза између онога што је војник претпоставио и реалности око њега, нуди другачије читање од онога што се разуме из наратива. У овом делу текста војник се одмара поред потока на путу ка кући. Када га чује како свира, ђаво му понуди погодбу на коју војник пристане. Њен део је да проведе три дана са њим да га научи да свира. Иако му они брзо прођу, војник када стигне у село схвата да су заправо прошле три године. Војникове невоље приказане су

статичном природом музике, а отуђење уметника представљено је сценом у којој га нико не препознаје. Као што се теме понављају преко остината са мало или нимало промена у партитури, тако и војник остаје непромењен као појединац, али трансформисан према околини.

Сходно садржају, у овом ставу виолина добија централну улогу. Заједно са контрабасом, она чини неодвојиви фон на којем остали инструменти доносе звучне низове попуњавајући мозаик. Када војник први пут засвира на виолини чује се мотив у терцама, као звучно колебање, који постаје основа за изградњу става, а све на остинату од четири тона у деоници контрабаса. И он делује маршевски да подсети да је музичар ипак војник. Статични мотив у деоници виолине има формалну улогу у одвајању одсека, али и драматуршку. Наиме, он ће се појавити неколико пута у току дела најављујући ђавола. Карактеристична је конструкција мотива у деоници виолине са контрабасом која се на почетку става појављује сукцесивно три пута и то сваки пут на различитом месту остината – на четвртој, трећој и другој ноти. Када се исти мотив јави пред крај става као завршни одсек, статични мотив се колеба између појаве на другој и првој ноти остината. Коначно, последње три појаве се устаљују, усклађују са почетком остинатног мотива и долазе у дуго очекивано сагласје.

Пример бр. 3 – *Прича о војнику: Аријице крај потока*, т. 1-8.



Музички континуитет је остварен мотивима који граде блоковску структуру. У аналитичком приступу посебну пажњу треба обратити на паузе између појављивања мотива. Музиколог Едвард Коун (Edward T. Cone) сматра да управо ови *изненадни прекиди* одговарају местима за промене сцене у сценским остварењима Стравинског. Уочивши недостатак у коришћењу традиционалних аналитичких средстава који би објаснили специфичне формалне аспекте структура Стравинског, створио је један од првих метода

анализе.⁵⁵ Значајем репетитивних образаца бавио се и Питер ван дер Торн (Pieter C. van den Toorn) у вези са *Посвећењем пролећа*, али се његова методологија која обухвата два различита типа форме у складу са фрагментима који не трпе промене, може применити и на *Причу о војнику*.⁵⁶ Репетитивност типа 1 егзистира у променљивом метру са контрастирајућим блоковима у којима се константно мењају звучности. Блокови могу бити компримовани у један или више тактова, и мада су блокови постављени у *брзо наслојавање*, раст је могућ само *између блокова*. Репетитивност типа 2 је различита, пошто она постоји унутар простора са фиксним метричким окружењем и која настаје надограђивањем блокова. Обе категорије су примарно ритмичке, те је тако први тип резултат „продужења, скраћења или мешања блокова“, док други тип зависи од вертикалних или хармонских промена.⁵⁷

Због честих промена такта, на музичко ткиво *Малих аријица крај потока* се може применити први тип репетитивности. Насупрот томе, репетитивни модели постављени у вертикалном односу могу се тумачити као други тип.

Наставак те идеје чини теорија Гречен Хорлахер (Gretchen Horlacher) која се надовезује на дискусију о репетитивним моделима и блоковима форми. Њени обрасци се односе на појаве узорка у једној линији и откривају везу унутар понављања истог мотива и односе између њих.⁵⁸ Према том становишту, понављања у *Причи о војнику* су јединствена зато што се фрагменти линије или блока излажу пре него што уочимо комплетно излагање модела у пуном облику. Тако на пример, из понављања секундног покрета почетног мотива израста лучни мотив изграђен од поступног низа секунди навише, те наниже, који затим гради читав одсек од т. 36-51.

Такав принцип омогућава да мотивске репетиције делују као еволутивне и непокретне фигуре и да се ове структуре које егзистирају као линије или блокови истовремено перципирају и динамично и инертно.⁵⁹

⁵⁵ Edward T. Cone, “Stravinsky: The Progress of a Method”, *Perspectives of New Music* No. 1, 1962, 18-19.

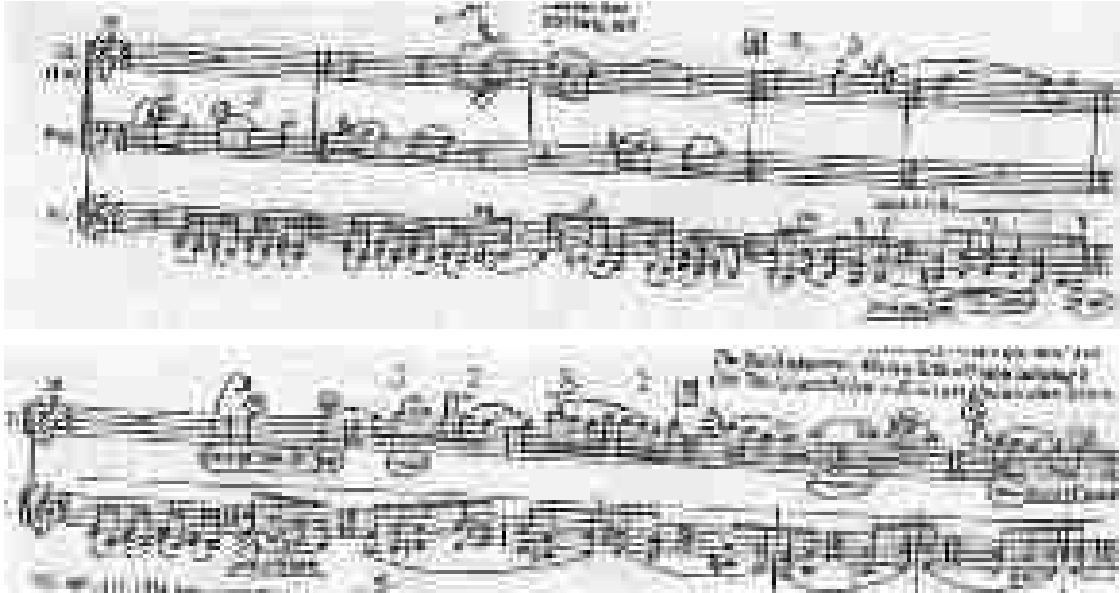
⁵⁶ Pieter C. van den Toorn, *Stravinsky and The Rite of Spring* (Berkeley, CA: University of California Press, 1987), 99-100.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Gretchen Horlacher, *Building Blocks*. (New York: Oxford University Press), 2011, 26.

⁵⁹ Ibid., 27.

Пример бр. 4 – *Прича о војнику: Аријице крај потока*, т. 36-51.



Аријице крај потока се формално могу посматрати као музички тродел. Први одсек око тоналног центра *in G*, обележен остинатним мотивом у басу и мотивом који осцилује изнад тога у виолинама (представља тренутак када војник први пут засвира) надовезује се на централни одсек различитог тоналног центра, *in A*, са мотивским материјалом у којем доминира рад са мотивом базираном на тетрахорду. Поновно јављање првог мотива и басовског остината у т. 76, означавају повратак на почетни одсек (и прву појаву ђавола), док се последњих 9 тактова, од т. 98, може сматрати кодом.

Ако се музика посматра као језик, формулисање описа садржаја и начина организације представља срж уметничког израза. Да би се одредиле структурне и стилске премисе, у књижевности су од античког доба установљени топоси, који су могли бити примењени и на језик музике. Музичка историја од класицизма је распознавала различите топосе или класеме који могу служити као основа за интерпретацију. Руски композитор и музиколог Борис Асафјев (Борис Владимирович Асафјев, 1884-1949) их такође назива интонације и дефинише их као *јединице које имају тачно одређено значење, искристалисане и смештене у ток историје музике*.⁶⁰ Они омогућавају читање музичког

⁶⁰ Kofi Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 41-49.

језика према устаљеним нормама и стилским конвенцијама. У *Причи о војнику* могу се уочити четири централна топоса. Поред раније поменутог марша као најдоминантнијег, који иако представљен кроз различите ставове (*Војников марш*, *Краљевски марш*, *Тријумфалчни марш ђавола*), а самим тим и изразе, не губи унутрашњу одредницу, у ставу *Аријице крај потока* уочавамо пасторалу као следећи важан топос. Он је тематски сједињен са наредним истоименим ставом са којим чини једну слику.⁶¹ О преостала два топоса, говорићу у наставку текста.

Пасторала

Након поновљеног *Војниковог марша* следи *Пасторала*. Ђаволове лоше намере се настављају. У складу са тематиком, дрвени дувачки инструменти, кларинет и фагот, имају тематску пасторалну нит која је контрапунктски скројена. Међу њима се у техничком смислу издваја деоница фагота, која је писана у веома високом регистру у деликатној динамици, што представља изазов за извођача. Као и у *Војниковом маршу*, виолина има басовску улогу, којој се на тренутак придружује контрабас. То је тренутак када војник схвата да га је ђаво преварио понудивши му погодбу да почне са њим да свира виолину, чиме је уместо три дана изгубио три године. Војник лamentsира над својом судбином и размишља шта је све изгубио. То је опис унутрашњег света војника, па се у мирном музичком току као улез, потпуно неочекивано, чује мотив немира и нервозе због присуства ђавола. Он је представљен осцилацијама између два тона, сличним онима из става *Аријице крај потока*, који му претходи, али и поново следи, чиме такође остварује једну тематску целину.

Пример бр. 5 – *Прича о војнику: Пасторала*, т. 28.



⁶¹ Ibid., 50.

То је порука Стравинског да се ђаво, чак и када је све најидиличније, негде крије. Током сцене *Пасторале* занимљиво је да се нигде не појављује нити приказује виолина. Насупрот томе, у војниковом ранцу се налази књига, на коју је војник заборавио. Ако она представља ђавола, то је опет порука да се у сваком од нас, поред добра, крије и зло, које скривено, чека да изађе на површину. Након *Пасторале* ђаво контролише оба предмета – и виолину и књигу – и манипулише њима да би потпуно придобио војника. Он не зна да чита књигу, али схвата да уз помоћ ње може да стекне богатство, што му се у том тренутку чини адекватном заменом за оно што је изгубио.

На том месту Стравински даје репризу *Аријица крај потока*, која се спроводи два пута, идентично. Међутим, свако излагање има другачији драмски ефекат, захтевајући осећај за атмосферу и акцију на сцени. Тај *déjà vu* ефекат постиже интензивирање и драматизацију музичког тока који нас води до драмске кулминације. У Рамијевом либрету, прво понављање подвлачи војникову чежњу за нематеријалним богатством. И поред свог богатства које је стекао, војник схвата безвредност материјалног. Пред друго понављање се одвија психолошка тортура ђавола над војником и емоционални пад војника, који узима виолину од ђавола, али она постаје нема. Исцрпљен, војник схвата да је насамарен, те током друге репризе *Аријица крај потока* баца виолину и цепа књигу. Након тога, последњи пут чујемо одсек у којем доминира осцилаторни мотив, као сигнал ђаволове прве победе, чиме се завршава први део композиције.

Поновно излагање *Војниковог марша* знак је, чини се, новог почетка за војника, који наставља даље на свом путовању. То није дословна реминисценција почетног става, јер ни војник ипак више није исти. Наратор маршевски декламаторно уз музику говори о бесциљном лутању војника, а не више о повратку кући, као на почетку дела. Пред очекивану кулминацију става музички ток нагло стаје, препуштајући објашњење наратору. Очигледно је да су сусрет и лоше искуство са ђаволом оставили утицај на војника. У наставку следи врхунац става, дословно преписан из првог излагања, који је најупечатљивији сегмент музичког тока. Истовременом звучачу свих седам инструменталних деоница, Стравински придружује и наратора, који у повишеном тону (због густине фактуре), готово војнички рапортира о судбини војника:

Да ли дому иде,
Истим путем као раније?
Дому? Не! То више није његов дом.
Сада другим путем иде,
Даље, ићи мора даље,
Читав дан маршира...

Управо таква врста говора у супротности је са садржајем. Иако је реч о маршу, жанру у којем по дефиницији доминирају чврстина и дисциплина, те је таква и нарација, слушаоци сазнају да ново путовање није према коначној срећи и дому; војникова безнадежна ситуација постаје очигледна, а марширање само себи циљ.

Краљевски марш

У таквом бесциљном лутању, војник стиже до крчме. И када се чини да је побегао од ђавола, он га поново сустиже такође прерушен у војника који му исприча причу о болесној принцези коју ће оженити онај ко је излечи. То је ђаволова одмазда за уништenu књигу, као и први корак да тиме он и фактички постане део војниковог света. Не сумњајући, војник намамљен креће у нову авантуру. Чује се музика новог необичног маршевског комада, *Краљевског марша*, који је један од највеселијих ставова *Приче о војнику*. Стравински је заједно са Дјагиљевим у Севилји 1916. године, током једне црквене процесиије на улици чуо пасодобле (*pasodoble*)⁶² у извођењу уличне групе музичара на труби, тромбону и фаготу. Тај звук је из даљине надглашавала бука великог дувачког оркестра који је свирао увертуру Вагнеровог *Танхојзера*.⁶³ Управо овај *музички објекат*⁶⁴ је Стравински преточио у партитуру, на исти начин на који ће нешто касније користити и старе форме компоњујући дела из неокласичне фазе. Употреба шпанског плеса на овом месту је прилично интригантна, с обзиром на то да се у тексту говори о болесној принцези коју треба излечити. На први поглед ка партитури, уочава се једна новина коју до сад нисмо видели: композитор

⁶² Брзи војни марш пореклом из Шпаније, уз који се развио и плесни и музички жанр. Инструменталне верзије биле су карактеристичне за борбе бикова у чијим приликама су се и изводиле. Преузето са: <https://en.wikipedia.org/wiki/Pasodoble>

⁶³ Eric Walter White, *Stravinsky The Composer and His Works*, second edition (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979), 270.

⁶⁴ Pieter C. van den Toorn, *Music, Politics, and the Academy* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995), 143.

је на почетку става увео предзнаке који одређују тоналитет, а таква појава ће се догодити још само у *Регтајму*. Често се кроз дело остинатни пасажии користе да створе метричку тензију између пратње и тематског материјала. Он улази и излази у поравнање са пратњом, користећи мешовите тактове које мелодија прати, а остинато игнорише. Сходно томе, то ствара неусклађеност између две деонице или их доводи у склад. Најдоминантнији пример је сам почетак става. Мелодију носи тромбон, кога прати остатак ансамбла. Само је први такт, 5/8, конципиран тако да пратња потцртава наглашене делове такта, док се моментално у следећем такту, када наступа 2/4, пратња помера на ненаглашене делове. Седам тактова касније, наредна појава такта 5/8 поново синхронизује мелодију са пратњом на месту где се фраза завршава. То је поново пример како поравнање остината и мелодије утичу на маркацију сегмената музичке форме.

Пример бр. 6 – *Прича о војнику: Краљевски марш*, т. 1-9.



Још један сликовити пример може се пронаћи у следећој фрази *Краљевског марша* у т. 10. На том месту, остинато је подељен на деонице два дрвена дувачка инструмента, кларинет и фагот, и два гудачка, виолину и фагот, док мелодијску линију има тромбон.

Остинатни образац траје седам осмина. Мелодија прати двочетвртински метар, а шест тактова касније, у партитурној ознаци 2, сједињује се са остиноматом. У наредној фрази која се надовезује са остиноматом од четири осмине, смењују се тактови 5/8 и 3/4. Ту још једном видимо умешност Стравинског у ређању мелодијских фигура и пратње, као и како и где да их структурно артикулише према акцентима и фрази.

Пример бр. 7 – *Прича о војнику: Краљевски мари*, т. 10-21.

The image displays two systems of musical notation for Igor Stravinsky's 'The Soldier's Story: The King's March'. The first system (measures 10-19) features a complex rhythmic structure with a 7/8 time signature. The melody is primarily in eighth notes, with a prominent ostinato pattern. The second system (measures 20-21) shows a change in the rhythmic pattern, incorporating 5/8 and 3/4 time signatures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating Stravinsky's intricate rhythmic and melodic craftsmanship.

Стравински такође користи двосмисленост својих музичких материјала из перспективе фразирања, нарочито на почецима и крајевима целина. Фигура од три тона у *Краљевском маршу* током трајања става има различите форме појављивања. На свим местима су то последње три у такту, и то у такту 5/8 (т. 10), 2/4 (т. 26), 3/4 (т. 67) и на крају става, поново 2/4 (т. 103).

Као и у *Војниковом маршу*, поново се уочава топос марша. Он је поново ту да нас подсети на војникову службу, али је смештен у потпуно нови контекст. *Искривљење* марша утиче на разумевање не само музике, него и целокупног смисла приче. Уместо да се марш повеже са традиционалним војничким особинама, храброшћу, моралом или патриотизмом, које би говориле о војнику Јозефу, оне се заправо могу тумачити као потпуна супротност или пак, њихова негација. Ако уобичајени маршевски такт и прегнанти ритам служе као асоцијација на војника, сва ритмичка одступања се интерпретирају као тумачење Јозефових мана. Сукоб између праве маршевске музике и *искривљеног* маршевског модела представља супротност између стилских асоцијација маршевског топоса и Јозефових анти-војничких особина које омогућавају да га ђаво тако лако пригрли.

Док траје *Краљевски марш*, он се поново прикрада и чека нову прилику да се приближи војнику. То Стравински најављује осцилаторним мотивом у деоници трубе у т. 81, који преузима труба, да би се врло брзо ђаво стварно појавио преобучен у виолинисту уз драматични тремоло перкусија. Тај тренутак је занимљив као слика потпуне контроле личности војника; иако војник није виртуоз на виолини, ђаво на тренутак и то постаје, чиме потврђује да га је потпуно обузео. У т. 97 само на тренутак чујемо виолину у традиционалном звучању са истакнутом мелодијском компонентом. После само шест тактова, њена деоница поново постаје обележена ритмичким елементом, у репризи и својеврсној музичкој кулминацији става, где се соло тромбона једино издваја линераношћу у односу на остале инструменте ансамбла.

Након завршетка овог става, Стравински у први план ставља драмски сегмент између наратора, војника и ђавола. Уплашен за судбину војника, наратор му сугерише да са ђаволом започне игру са картама, чиме би се отарасио ђаволовог новца, због којег може да манипулише њиме. То је начин да војник започне причу од почетка, стојећи равноправно са ђаволом, чему доприноси чињеница да је ђаво преобучен у концертног виолинисту и да има виолину. Пред публиком су они наизглед једнаки, без обзира на моћи које ђаво

поседује. Тако се, барем на тренутак, чине као такмичари са истим шансама у коцкарској игри.

Како игра започиње, ђаво почиње да добија, али се физички осећа све лошије. Војник га, уз асистенцију наратора, напија да га потпуно дотуче. Он користи прилику ђаволове немоћи и краде му виолину, а ђаво пада са столице.

Мали концерт

Најрепрезентативнији репетитивни ефекат модела исказан је у *Малом концерту*, најдужем од свих ставова. Због тога, он је посебно захтеван за интерпретацију, нарочито за трубача. У прилично компликованој, контрапунктски писаној фактури, чују се различити модели, а понекад њихови фрагменти које тек на моменте разазнајемо. Они су са новим материјалом помешани у својеврсни вртлог који одише оптимизмом, а виолина која је поново у рукама војника даје му снагу за нове подухвате и спасавање принцезе. Строгост којом је ансамбл инструмената креиран у целину перципира се као средиште, односно центар који *Мали концерт* заузима у партитури. Појављивање нових мотива и подсећање на оне, већ представљене у претходном музичком току, чини својеврсну мрежу референци, који функционишу као знаци временских односа. Они представљају једну од централних тема дела, те се како видимо спроводе не само у садржају, већ и композиторском поступку. У складу с тим, интересантно је напоменути да Стравински веома стриктно поштује редослед излагања мотива (оних који су прошли, и оних који ће се тек појавити), ако имамо у виду партитуру у целини. Тако је *Мали концерт* заправо *Прича о војнику* у малом. Време чини један од кључних аспеката дела, а ђаво је тај који га поседује или њиме влада. Управо зато, подсећањем на мотиве из претходног музичког тока у *Малом концерту* композитор постиже јединство дела. Могуће је уочити велики број музичких елемената које је аутор изложио раније, али и оних који ће доћи у наредним ставовима. Када се на тренутак чини да је војник победио ђавола, чују се мотиви из *Ђаволове песме* и *Тријумфалног марша*, испреплетани са онима из *Малих аријица крај потока*, *Краљевског марша* и *Војниковог*

марша. *Мали концерт* је место у којем је зацртана војникова судбина, а музика је та која повезује непремостиве временске одреднице.⁶⁵

Без обзира на тематске материјале који су се везивали за одређени контекст у претходном музичком току, *Мали концерт* поседује специфичну форму, тембр и карактер. Иако се, с обзиром на драмски тренутак у којем војник узима виолину и поново почиње да свира, очекује да ће виолина бити доминантна у ансамблу, Стравински то избегава. Све оно што се догодило имало је утицај на војника, па се тако може и тумачити деоница виолине у уморној маси поновних излагања већ познатих мотива. Она је део целине, на моменте осцилаторно грађена и врло често у пару са контрабасом као на почетку дела, у *Војниковом маршу*. Интересантан је податак да историјски факти упућују да је Рами као сценариста на том месту иницијално желео да стави нумеру која би представила виртуоза војника кога краљ унајмљује да забавља болесну принцезу са познатим делима из виолинске литературе, између осталих Сен-Санса (*Camille Saint-Saëns, 1835-1921*) и Тартинија (*Giuseppe Tartini, 1692-1770*), али се од тога одустало.⁶⁶

Када се музичка кулминација у т. 101, прекине неочекиваним светлосним ефектом на сцени, чује се наратор који се обраћа принцези са речима да ће ускоро доћи спасилац који је поново пронашао себе и зато што је враћен у живот, у живот вратиће и вас. У *Малом концерту* Стравински је постигао музички континуитет који је омогућио да се садржај сједини понављањем блокова са различитим музичким фрагментима. Они су спојени специфичном техником уз истицање линеарности, али и због управо ових надреалних особина наратива. Како испрекидани фрагменти могу бити сједињени у континуитет који даје слушаоцу јединствену музичку идеју или утисак је питање које композитор Елиот Картер (*Elliott Carter, 1908-2012*) поставља када разматра улогу коју музика Стравинског игра у сједињавању текстова који немају уобичајени континуитет у садржају.⁶⁷ Картер препознаје способност Стравинског да постигне *сједињену фрагментацију*⁶⁸, балансирајући међу снажно супротстављеним елементима, без губљења

⁶⁵ Philippe Girard, "Histoire du Soldat, The Music of a Text", у: Maureen A. Carr (ed.): *A Facsimile of the Scheckes* (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2005), 25-26.

⁶⁶ Ibid., 25.

⁶⁷ Elliott Carter, "Stravinsky: A Composer's Memorial, Perspectives of New Music" Vol. 9/10, 3 према: Maureen A. Carr: *After the Rite*, op. cit., 92.

⁶⁸ Stone and Stone, (eds.), "The Writings of Elliott Carter" (Indiana University Press, 1977), 304, према: Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 8.

њиховог идентитета и различитости, јер управо кратки, дискретни фрагменти, колико год грубо били међусобно повезани, стварају дело које се држи заједно на нов и делотворан начин.⁶⁹

Као и у литерарном тексту, Стравински кроз музику ствара ситуацију која временски спаја догађаје који су се одвили пре *Малог концерта*, а затим и наговештава остатак приче који резултира тријумфом ђавола, као *надреална музика*.⁷⁰ Ти пасажии *Малог концерта* служе као микрокосмос за композиторов приступ ставу илуструјући спој стварног и надреалног. Према Адорновом мишљењу, основни слој неокласицизма није толико удаљен од надреализма, те он неокласицизам сматра коначним исходом надреализма Стравинског.⁷¹

У овој сцени се спознаје и снага музике, јер је поседовањем виолине, војник поново стекао самоувереност. Виолина је метафора живота, симбол његове душе и онога што је израз његове личности, али и супротност свету тишине који представља ђаво.⁷²

Три плеса

Оно што је најављено у *Малом концерту*, десило се у наредном ставу, *Три плеса*. Он је конципиран као јединствена музичка целина од три различите игре, које се преливају једна у другу. Баш као и претходни, и овај став је од осталих дужи по трајању. Композитор га третира као лирску сцену у којој показује вештину да истакне карактеристике сваког плеса понаособ, и тиме их искористи за тумачење елемената драмске радње. На тај начин је танго, сензуалан и веома популаран у Европи тог доба, употребљен у сцени првог сусрета принцезе са војником, када се она буди. Валцер и регтајм су представљени њиховим упечатљивим елементима, пре свега ритмичким, који доминирају у односу на мелодијске.

То је место када Стравински евидентно користи трећи топос, плес. Валцер, танго и регтајм служе као конвенционални примери, заједно са *Ђаволовим плесом*, док се *Краљевски марш* може посматрати као спој два топоса у којем је пасодобле сакривен иза

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Max Paddison, „Adorno’s Aesthetics of Music (Cambridge: Cambridge University Press, 1993)“, 90, према: Maureen A. Carr: *After the Rite*, op. cit., 90.

⁷¹ Theodor W. Adorno, *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music* (London and New York: Verso, 1992), 156, према: Ibid., 92.

⁷² Girard, op. cit., 26.

маршевског наслова. На тај начин се кроз конвенционалне музичке обрасце слушалац повезује са одређеним контекстом у којем се одвија радња. Ипак, они се користе на неконвенционалан начин, приликом чега долази до промене уобичајених асоцијација са којима се повезују.

Док принцеца лежи у својој одаји, војник улази и почиње да свира танго, усред којег се она буди и почиње да плеше. Без обзира што је *Танго* у највећој мери дуо између виолине и перкусија, он се практично перципира као виолинистички соло. То је и очекивано, с обзиром на улогу виолине која представља војника, а перкусије ђавола, који кроз овај плес воде музичку битку. Њиме доминира ритмички мотив карактеристичан за танго у којем у низу од четири шеснаестине недостаје трећа. Он показује сличност са пунктираним, као и синкопираним мотивом, оба у трајању четвртине, при чему се истиче и наглашава последња од четири шеснаестине.

Пример бр. 8 – *Прича о војнику: Три плеса (Танго)*, т. 1, 3, 5.



Чује се и ђаволов, осцилаторни шеснаестински мотив; управо када на тренутак слушалац помисли да је он заувек нестао, музика подсећа да је још увек ту. У тренутку када се принцеца буди, зачује се кларинет. Тако се овај инструмент може сматрати репрезентом принцезе, на исти начин на који се третирају виолина и перкусије, без обзира на то што се у овој функцији кларинет у партитури појављује једини пут.

Композитор је нотирао да се највећи део виолинске деонице изводи на *ge* жици да би се постигла мрачна, мистериозна атмосфера. У т. 34 принцеза почиње свој плес који је истакнут брзим кларинетским покретима, уз који звук виолине постаје нежан и светлији (ту фразу потребно је свирати на *de* жици). Својеврсна реприза одвија се у наставку, када се поново чује звук виолине са почетним материјалом. На крају *Танга* виолина разрађује

Ћаволов осцилаторни мотив у пратњи перкусија, који се готово неприметно прелива у *Валцер*.

Колико се Стравинском допадао танго, говори и податак да је још једном, касније током каријере, био инспирисан овим плесом. Године 1940. написао је истоимено остварење за клавир, које је до данас остало једно од његових најчешће сниманих дела за овај инструмент и доживело неколико прерада за различите ансамбле.

Валцер је одсек релативно једноставне форме. Мелодијски материјал је поверен виолини, контрабас носи валцерски ритмизовану пратњу у виду басовске линије, а фагот, кларинет и труба доносе орнаменте. Трилери у деоници виолине, али и доста брз темпо извођења (четвртина = 184-192) чине да се уместо свечаног и раскошног валцера чује заправо његова карикатура. Три одсека форме у којој се измењено понавља први део могу се уочити од почетка до т. 26, други део до т. 56, да би се трећи део прелио у *кodu*, која у деоници кларинета најављује трећи став (т. 96) – пунктирани ритмички образац регтајма који до краја *Валцера* доминира целокупном звучном сликом и заузима скоро све деонице.

Пример бр. 9 – *Прича о војнику: Три плеса (Валцер)*, т. 92-103.



Пунктирани ритам регтајма симултано је изложен са ритмом валцера. На овај пример може се применити Картеров термин *пресецања*,⁷³ који се у другим, претежно неокласичним, делима Стравинског везивао за драмске елементе у радњи, али не и у овом случају. *Валцер* се због тога може сматрати футуристичким или, по Адорновим речима, *традиционалном музиком чешљаном у погрешном смеру*,⁷⁴ по томе што он отуђује језик класичних модела. *Валцер* је могуће тумачити и као пародију или сатиру, јер овај плес губи уобичајену препознатљивост. У њему композитор не настоји да оживи прошлу традицију, већ да се руга популарним конвенцијама.

Већа новина за то време било је увођење у класичну музику, до тада не тако познатог, регтајма. Убрзо након настанка *Приче о војнику*, Стравински је овај плес искористио и за окосницу још једног остварења истоименог назива, камерног дела за једанаест инструмената, као и за дело *Клавирска рег-музика* настало годину дана касније. Избор овог плеса може се тумачити тада актуелном тенденцијом у стваралаштву композитора, започетом још са *Петрушком*, коју Адорно назива *инфантилном фазом*.⁷⁵ Одушевљен свежином, још непознатом метриком и музичким језиком америчког плеса недвосмислено црначког порекла, Стравински је у овим композицијама желео да направи портрет - скицу ове нове музике за игру, дајући јој значај концертног комада, на сличан начин на који Шопенови валцери нису плесни валцери, него његове слике.⁷⁶

Регтајм је ритмички најкомплекснији одсек, са пунктираним и синкопираним ритмовима који доминирају свим инструменталним деоницама. Партитурна слика се у односу на почетак *Танга* усложњава, јер *Регтајм* укључује све већи број инструмената, те на крају свира шест музичара. Пунктирани ритмички образац доминира одсеком, чија се нит два пута прекида сличном фразом, која се не само звучно, већ и визуелно издваја у партитури. Наиме, Стравински на тим местима, од т. 20-36 и од т. 64-75, примењује полиметрију са сменом на сваком такту (4/8, 5/16, 7/16...) која јасно одудара од устаљеног метра регтајма у осталим фразама.

⁷³ Maureen A. Carr: *Multiple Masks* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002), xxiii-xxiv, 249-50, 261 y; Maureen A. Carr (ed.): *A Facsimile of the Skeches*, op. cit., 12.

⁷⁴ Theodor W. Adorno, *Quasi una Fantasia*, op. cit., 173, према: Maureen A. Carr (ed.): *A Facsimile of the Skeches*, op. cit., 4.

⁷⁵ Christopher Butler, *Stravinsky as Modernist* y; Jonathan Cross, *The Cambridge Companion to Stravinsky*, op. cit., 27.

⁷⁶ Игор Стравински, *Хронике мог живота* (Београд: Графокомерц, Купола, 1994), 60-61.

Пример бр. 10 – *Прича о војнику: Три плеса* (Регтајм), т. 20-36.



На крају *Регтајма*, принцеза пада у загрљај војника усред којег се појављује ђаво, овога пута непрерушен. Он поново ступа у акцију и покушава да узме виолину војнику, који тада схвата да ако дозволи да остане без виолине, изгубиће и себе. Ђаво почиње да се грчи, посустаје на ногама и све више је омађијан. Тада започиње *Ђавољи плес*, као војникова последња нада да може победити ђавола.

Ђаволов плес

Поред тога што не носи назив ниједног специфичног плеса, *Ђаволов плес* је сигурно једна од упечатљивијих нумера у *Причи о војнику*. У одсуству текста, музика доноси неизвесност ђаволове судбине, који је натеран на манични, демонски плес. Он је грађен у форми тродела при чему су први и репризни одсеци варирани, хомофоне структуре, док је централни одсек који обележава полиритмија, не тако дугачак, једно од технички најзахтевнијих места у партитури. Баш као што се слушајући може помислити да је ђаво надвладао војника, тако се може осетити и музичар свирајући овај одсек!

Још један ђаволов мотив је и низ од четири поновљена тона у четвртинама са наглашеним акцентима. Он је први пут изложен у *Краљевском маришу* у т. 97 (виолина и кларинет), затим се понавља у *Малом концерту* од т. 29 (тромбон), а потом чини прву тему *Ђаволовог плеса*.

Пример бр. 11 – *Прича о војнику: Ђаволов плес, почетак.*



Начин на који Стравински користи два основна мотива унутар пуне фактуре уводних тактова помаже у објашњавању *сједињене фрагментације*. Њу представљају са једне стране осцилаторни мотив у осминама у деоницама кларинета, фагота и трубе, и разложени мотив доминантног терцквартакорда са поступним разрешењем наниже, са друге. Они учествују у монтажи која помаже при сједињавању различитих елемената. Фрагменти су кратки и учествују у надградњи блокова.

Појава синкопираног ђаволовог мотива помаже при дефинисању централног одсека, те од т. 16 са хроматиком видимо како ђаво поново успоставља контролу над ситуацијом. Он је потекао, може се рећи, од т. 64 из првог става, *Војничког марша*, где је сличан мотив такође искоришћен на месту кулминације става. У *Ђаволов плес*, корен мотива је изложен у т. 12-13, да би се врхунац музичке мисли достигао у сегменту од т. 16-29.

Пример бр. 12 – *Прича о војнику: Ђаволов плес*, т. 16-29.



Нарочито због овог одсека, којим ипак највише доминира комплексност ритмичке структуре, *Ђаволов плес* и на крају *Тријумфални марш* по свом карактеру асоцирају на гротескну агресивност *Посвећења пролећа*, са употребом екстремних регистара у деоницама свих инструмената и упорним дисонанцама, Иако је виолина у рукама војника, њен звук припада ђаволу са којим он најављује победу. Свеprisутност ђавола оличена је и остинатним мотивом који порекло вуче из *Малих аријица крај потока* у деоници контрабаса и овде се налази од т. 30-38 и од т. 63-70. На њега је надграђен осцилаторни мотив у деоници кларинета, као и трансформисан ђаволов мотив победе у деоници виолине.

Пример бр. 13 – *Прича о војнику: Ђаволов плес*, т. 63-70.

The image displays a complex musical score for the piece 'The Devil's Dance' (t. 63-70) from 'The Story of the Soldier'. The score is arranged in two systems, each containing four staves. The top system includes staves for Violin I, Violin II, Clarinet, and Bassoon. The bottom system includes staves for Violoncello, Double Bass, Clarinet, and Bassoon. The notation is dense, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, reflecting the complex and aggressive character described in the text.

Принцезу ова музика оснажи и она престане да се плаши ђавола. Заједно са војником одвлаче ђавола, држећи га за крила.

Мали корал

Док загрљени славе тренутну победу, чује се *Мали корал*. У необичној форми од само осам тактова, ова кратка, али убедљива фраза представља контраст претходним плесним формама и средство којим је аутор драматизовао поетско значење либрета. Иако се у њој може уочити само назнака онога што ће Стравински радити у наредној, неокласичној фази свог стваралаштва, заједно са *Великим коралом*, овај став чини експеримент за рад са старим формама које третира модерним музичким језиком. Према Адорновом мишљењу, са тим поступком композитор се, уместо неокласицизму, приближава надреализму са *монтажом снова којом аутори конструишу остатак будног дана*.⁷⁷ Такође, ова два става представљају пар и у композиционом принципу. Наиме, гудачки инструменти чине фон на којем је надограђена хомофона структура дувачких инструмената.

У семиотичком смислу, четврти топос - корал, представљен је у ова два става као *манифест у две величине*, унутар којег се уочавају и мањи: фанфаре и *Диес ире (Dies Irae)* напев, док је драмски елемент који руководи редоследом излагања материјала подједнако значајан.⁷⁸ Избор топоса није случајан, јер је коралом Стравински поцртао свечану атмосферу емотивног тренутка протагониста у *Малом коралу*, као и преокрет и перипетију дела у *Великом коралу*.

Ђаволова песма

На *Мали корал* наставља се *Ђаволова песма*, током које ђаво поново изненада извирује и ритмизованом нарацијом која *тече* уз музику прети управо венчаном пару, упозоравајући их да ће, ако Јозеф изађе из замка, коначно пасти под утицај ђавола. Као и *Војников марш*, ово је један од ретких ставова у *Војнику*, компонованих тако да се текст говори симултано уз музику. Повишени начин говора истиче значење текста и адекватно је

⁷⁷ Adorno, *Quasi una Fantasia*, op. cit., 156, према: Maureen Carr, *After the Rite*, op. cit., 25.

⁷⁸ Agawu, *Music as Discourse*, op. cit., 50.

примењен овом сегменту драмског развоја у којем се приказује драмска кулминација. Поједностављена инструментална пратња је конципирана на исти начин као на почетку *Војничког марша* и такође је додељена контрабасу и виолини у стилу остината или моторичког пулса. Њу повремено допуњава почетни мотив из истог става, којим труба и тромбон започињу дело, овога пута ритмички једноставнији, без пунктираних нота.

Пример бр. 14 – *Прича о војнику: Баволова песма*, т. 1-15.

На тај начин Стравински ритмизовану нарацију истиче у први план, чиме подиже драмску тензију и усмерава пажњу слушалаца на текст. То је један од првих примера његових композиција у којима је користио француски језик, у којем се може приметити да акценти у тексту увек долазе на природно наглашене делове такта. Тек се повремено чују мотиви децентне пратње са почетка приче, подсећајући од чега је све почело. Мотив у

тромбону се два пута појављује, на почетку и на крају става, а понављање у односу на почетни став чини заокруживање дела на два плана: унутар става и унутар целокупног остварења.

Велики корал

Као и *Мали корал*, и *Велики* је заснован на традицији лутеранских корала немачке протестантске црквене музике. Он приказује последњи сусрет војника са ђаволом, а његово место у драмској радњи доноси поуку приче да човек у животу не може све имати:

*Нико не може имати све,
То је забрањено.
Мораш научити да бираш.
Једна срећа је сва срећа;
Две, као и да их нема.*

Овај став је компонован на основу хармонизованог корала *Моћна тврђава је наш Бог* (*Ein feste Burg ist unser Gott*) и представља један од најзанимљивијих примера умећа Стравинског. Колико је овај напев био занимљив композиторима у прошлости говори да га је Бах (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) користио у својим делима чак три пута, али и многи други аутори. Није потпуно јасно на који начин је Стравински, који је одгајан у православној традицији, могао да има контакт са тако јаким елементом западне теолошке, али и музичке културе, али се претпоставља да је могао да га упозна преко *Реформацијске симфоније* Феликса Менделсона (Felix Bartholdy Mendelssohn, 1809-1847) која је такође настала на основу овог корала.⁷⁹ Дакле, за њега је православље било инспирација за компоновање духовне музике, док је католицизам био узор за настанак музичких стилова западне традиције.⁸⁰

Такође, саме структурне карактеристике лутеранских корала могле су бити предмет интересовања Стравинског; два транспозиционо еквивалентна тетрахорда су наглашена

⁷⁹ Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through Mavra* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), 1317. Према: David H. Smyth, Don Traut, *Stravinsky's Sketches for the Great Chorale*, 95. Преузето са: https://www.esm.rochester.edu/integral/wp-content/uploads/2019/06/INTEGRAL_25_smyth_traut.pdf.

⁸⁰ Sarah Penicka, "Men of Faith: Stravinsky, Maritain and the Ideal Christian Artifex", у: Frances di Lauro (ed.), *Through a Glass Darkly: Reflections on the Sacred* (Sydney, Sydney University Press, 2006), 17.

идентичним ритмом, која егзистирају као делови проширене дијатонске лествице спајајући субдоминантну и доминантну функцију тоналитета.⁸¹ Баш као и код Баха, мотив тврђаве често служи као показатељ каденце, а понекад и као веза између две фразе. Такође, оба дела су написана *in ge* и имају јасне фразе и каденце. Са друге стране, анализа мотивског кретања сугерише на сличност са техником примењеном у раним песмама Стравинског писаним на руском језику.⁸² Музиколог Харолд Овен (Harold Owen, 1931) музички језик овог става дефинише као *пандијатоницизам* у којем Стравински *надграђује тонове дијатонске скале да би тиме уништио уобичајене хармонске функције*.⁸³ Оно по чему се разликује од Баховог композиционог принципа је прелазак мелодије из једне у другу инструменталну деоницу – у т. 18-19, из кларинета у трубу, док је код старијег узора мелодија готово увек вођена у највишем гласу.⁸⁴

Пример бр. 15 – *Прича о војнику: Велики корал*, т. 18-19.



⁸¹ David H. Smyth, Don Traut, *Stravinsky's Sketches for the Great Chorale*, op. cit., 96. Преузето са: https://www.esm.rochester.edu/integral/wp-content/uploads/2019/06/INTEGRAL_25_smyth_traut.pdf

⁸² Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1317, према: Ibid, 90-91.

⁸³ Harold Owen, *Modal and Tonal Counterpoint: From Josquin to Stravinsky*. (New York: Schirmer, 1992). Према: Ibid, 92.

⁸⁴ Ibid, 104.

Када се погледа нотни запис, прво што скреће пажњу је форма од 32 такта где је музички ток испрекидан заустављењем на ферматама, чак осам пута. На три од осам места, уметнут је део текста поуке коју наратор изговара. Такође, третман инструмената у ансамблу је веома специфичан. Насупрот Баховом традиционалном хорском ставу са четири деонице – гласа, Стравински коралну фактуру поверава дувачким, али њима додаје и гудачке инструменте, које сасвим посебно третира, проширујући уобичајена ограничења и регистре. Захтевајући технику флажолета од извођача, композитор бира темброве карактеристичне за дувачке инструменте, чиме заправо не прави контраст, него ове две групе приближава.

Како се може видети у свесци за нацрте из Винтертура које је Стравински правио у току рада на *Великом коралу*, постојале су бројне варијанте редоследа фраза и избора тоналитета које је композитор испробавао, све до последњег тренутка, непосредно пре штампања.⁸⁵ Посебно је занимљиво да од централне тачке дела, фермате у т. 14 на којој се налази каденца на доминанти, следи хармонска прогресија тоналитета са каденцама у низу квинти наниже (Е, А, Д, Г)⁸⁶ до завршетка става. Тиме су одзвучале каденце на празним жицама војникове виолине, као врхунац и савршенство једноставности, чиме је Стравински још једном исказао мајсторство у свом композиционом поступку.⁸⁷

Захваљујући таквим детаљима, овај став, иако невелики, представља једну од најзанимљивијих тема за анализу међу музиколозима. У њему се чују фрагменти Лутерове мелодије и пародије на Бахов хармонски језик, али и јасне карактеристике модерног музичког писма Стравинског, карактеристичне за тај период његовог стваралаштва, који је водио у неокласицизам.

Текст који наратор доноси, води у расплет. Као да изговорена поука није довољно јасна, војник у разговору са принцем започиње причу о својој прошлости, чиме се *Велики корал* завршава, наизглед у средини тог разговора. Он се наставља са жељом да поред принцезе, дође и са њима живи његова мајка, чиме би стварно *имао све*. Док корачају ка граници, принцеза заостаје за њим и нестаје, а пред војника ступа ђаво са виолином који започиње завршни став, *Тријумфални марш ђавола*.

⁸⁵ Ibid, 116.

⁸⁶ У т. 17 каденца је на тону *e*, т. 22 на *a*, т. 28 на *de* и т. 32 на тону *ge*.

⁸⁷ Ibid, 116-117.

Тријумфални марш ђавола

Овај став доноси испреплетано ткиво виолине и перкусија у оштром надметању, док остали инструменти тек повремено орнаментиком допуњују музички ток.

Као и *Ђаволов плес* нешто раније, и *Тријумфални марш* призива агресију *Посвећења пролећа*, напуштањем традиције, употребом екстремних регистара сваког инструмента и упечатљивих дисонанци. Док Стравински у *Великом коралу* прикрива бригу за невољу појединца ироничним неокласицизмом, који постаје платформа за изношење моралне поуке, у *Тријумфалном маршу* спроводи егзекуцију протагонисте уз гротеску. Морална снага ђавола, преобученог у осветничког анђела, је та која коначно убија војника показујући да индивидуа не може да преживи у свету у којем влада традиционални морални ауторитет. Појединац мора да пристане на друштвени конформизам, жртвујући своју индивидуалност, да би преживео у њему. Управо је музички језик Стравинског средство којим се исказује иронична забринутост за судбину појединца. Музички, *Тријумфални марш* карактеришу густе дисонанце *мефистофеловског* карактера ђавола који је коначно успео да стекне контролу над војником.

Маршевски топос заокружује целину макро форме, чиме композитор у центар пажње поново ставља појединца, војника, и подсећа на почетак приче. То је постигнуто и одређеним мотивским сличностима које се могу пронаћи између сва три маршевска става у *Причи о војнику*. Мрежа мотива је настала да би се симболизовала чињеница да војник и ђаво деле светове добра и зла – војник ђаволов, а ђаво војников. То није била необично за опус Стравинског, који је исту методу спровео и у другим својим делима, раније насталом *Петрушки*, и нешто каснијим делима, *Персефони* и *Орфеју*.⁸⁸

Различити мотиви деле почетну фактуру ансамбла на два дела. Мотив поверен кларинету, фаготу и труби, састављен од три поновљене осмине потиче из виолинског парта *Војниковог марша*. Истовремено са њим, деонице трубе и виолине доносе мотив понављања наглашених четвртина који се први пут појавио у т. 97 *Краљевског марша*, а који је опет еволуирао од мотива у т. 22 *Војниковог марша*. Улога перкусија које репрезентују ђавола је на почетку дела била дискретна, да би у овом ставу добила своје пуно обличје равноправног,

⁸⁸ Maureen A. Carr: *Igor Stravinsky and Charles-Ferdinand Ramuz, A Study of Their Artistic Collaboration for Histoire du Soldat (1918)* у: Maureen A. Carr (ed.): *A Facsimile of the Sketches*, op. cit., 17.

па и доминантног учесника ансамбла. Од т. 18 виолина доноси сличан мотив, у истом инструменту и технику свирања из т. 20 *Регтајма*, којим он сада води војника у ђавољи свет таме. И док је у плесном ставу овај мотив био изложен константној полиметрији, и смештен у контекст радосног тренутка између војника и принцезе, на крају дела он је стављен у метрички ред, у такт 2/4, чиме добија потпуно другачије, злослутно значење. Пред сам крај, док војник корача испред ђавола, у т. 96 поново се чује мотив поновљених четвртина у деоницама кларинета и фагота.

Пример бр. 16 – *Прича о војнику: Тријумфални марш ђавола*, т. 18.

The image shows a musical score for measures 18 through 21. It consists of four staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, both in treble clef. The bottom two staves are for Clarinet and Bassoon, both in bass clef. The music is in 2/4 time. Measures 18 and 19 are marked with a '1/2' time signature, indicating a half note. Measures 20 and 21 are marked with a '1/4' time signature, indicating a quarter note. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

The image shows a musical score for measures 96 through 99. It consists of two staves. The top staff is for Clarinet in bass clef, and the bottom staff is for Bassoon in bass clef. The music is in 2/4 time. Measures 96 and 97 are marked with a '1/4' time signature, indicating a quarter note. Measures 98 and 99 are marked with a '1/2' time signature, indicating a half note. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Тријумфални марш ђавола не само да је војников коначни пораз када га ђаво уз звуке музике прати са позорнице, већ и тријумф зла над добрим. Последњи тактови су додељени перкусијама као персонификацији победе ђавола; у истакнутој полиметрији оне саме завршавају комад ка потпуној тишини. Док последњи трагови мелодијског аспекта надјачани ритмичким, ишчезавају у мук, огољени од било каквог бомбастичног ефекта, зло и празнина побеђују, а самим тим и оно немузичко. Враћајући се на почетак приче, овакав приказ тишине за Стравинског представља музичку слику судбине појединца и последицу ратног покоља, једног од највећих у историји човечанства.

Анализа елемената интерпретације у *Причи о војнику*

Интерпретација *Приче о војнику* представља велики изазов за седам музичара инструменталиста, као и за ансамбл у целини. Ово камерно остварење које укључује и глумце и плесаче, како је приказано у претходном поглављу, веома је сложено по својој форми, а пажња и концентрација потребне за извођење композиције која уобичајено траје око педесет минута, треба да буду на високом нивоу, што додатно отежава интерпретацију. И поред чињенице да је главни протагониста приче војник, односно његова виолина, она нема доминантну улогу у квантитативном, већ у квалитативном, односно драматуршком смислу. Због тога, њен значај се може тумачити као *прва међу једнакима*. С обзиром на ритмичко богатство инструменталних деоница, које се може сматрати најзначајнијим обележјем овог дела Игора Стравинског, интерпретацији могу приступити веома искусни музичари. То се односи на појединачне деонице, али нарочито на камерни ансамбл у целини. Промене метричке организације, богата артикулација, остинатни принцип, полиметрија, чине да ово дело изузетно комплексним за извођење, а као главни проблем истиче се проблем уклапања ритмичких фигура кроз све деонице. Због тога се од извођача захтева изузетна посвећеност сопственим партовима, а затим и детаљан рад у камерном ансамблу који мора да се фокусира на решавање извођачких проблема. Такође, остваривање целине чини се значајним достигнућем, јер драматуршке нити морају да се прате и осећају кроз музику. Иако музика нема програмску димензију, мора се мислити на основни карактер дела, као и детаље приче који треба да *воде* извођење у складу са драматургијом.

Војников марш

Уводне тактове *Војниковог марша* доносе лимени дувачки инструменти, који самим тембром, као и специфичним ритмом, наглашеним пунктираним фигурама, алудирају на *војничку атмосферу*. Ритам је кроз цело дело структуриран као јасна и одређена арматура која представља срж композиционог поступка. При овоме се мисли на ритмичке фигуре, покрете и мотиве којима Стравински потцртава различите детаље из садржаја приче. Како је већ речено, аутор није желео да музика тонски слика, него да егзистира сама за себе; зато она делује као подлога или контекст на основу које се гради прича. Тако се, на пример,

константно супротстављају покрети у пунктираним осминама, остинатни модели, као и метричке ознаке 3/4, 2/4, са мањим ритмичким целинама нотираним у 3/8, 5/8, 7/8, уз осцилаторне мотиве који означавају ђавола или његове намере.

У складу с тим, одређена упутства за извођање у партитури указују на тумачење атмосфере појединачних делова текста, али и приче у целини. Ипак, нотни текст пружа извесну слободу музичарима, као и промену у складу са сопственим сензибилитетом и темпераментом. С обзиром на значај виолине у садржају, њена деоница има специфично место у ансамблу, па се тако мора и посматрати, увек у складу са догађајима. Како се у *Војниковом маршу* тек упознајемо са главним протагонистом, улога виолине није истакнута, већ углавном чини пратњу и подлогу за тематске материјале. Заједно са контрабасом, у највећој мери чини басовску подлогу конструисањем акорада, и зато је важно да се инсистира на јаком ритмичком пулсу.

Већ први тон истакнут је ознаком *sforzato* и *staccato* уз акценат на осмини, који се изводи са јаком атаком и са жице, одсечно. То је принцип који треба усвојити кроз читаво дело, јер ће се таква врста акцената често појављивати током композиције.

Пример бр. 17 – *Прича о војнику: Војников марш*, т. 4.

The image shows a page of a musical score for 'The Soldier's Tale: The Soldier's March', page 4. The score is for a chamber ensemble and includes parts for Violin I, Flute, Clarinet in B-flat, Trumpet, Horn in F, Trombone, Bassoon, and Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time and features a strong, accented eighth note in the first measure of the violin part, marked with sforzato and staccato.

Од такта 20-24, композитор тражи комбинацију *pizzicato* и *arco* на осминама како би приказао војника који, под великим стресом и траумом од рата, долази кући на одсуство. У њему се мешају осећања тескобе и радости, те се инсистира на разлици у звуку. Како бих још снажније подвукла ритмичке нагласке и контраст са мелодијским материјалом у осталим инструментима (труба и тромбон), на овом месту, у своју интерпретацију додала сам Барток *pizzicato*, који Стравински није написао.

Пример бр. 18 – *Прича о војнику: Војников марш*, т. 20-24.



Покрет у шеснаестинама у 30. т. има карактеристику сигнала, звиждука војника, који је слободан и одлази кући. Први пут се овај мотив појављује у деоници трубе од т. 18 и поново од т. 26, након чега га кларинет имитира у ниском регистру.

Пример бр. 19 – *Прича о војнику: Војников марш*, т. 30.



Овај покрет изводим мало ближе кобилици у циљу постизања рескије боје која дочарава атмосферу ратне агресивности која провејава читавим делом.

У наредном примеру (т. 64-84), Стравински мења тежиште такта и прве добе, разбијајући метрику $3/4$ са $3/8$ и помера тежиште такта на ненаглашену добу. Целокупна фактура је изузетно компликована јер се уочава неколико различитих, пре свега ритмичких слојева. Кларинет, труба и тромбон имају мелодијску нит, док остали инструменти, свако за себе, има одређени ритмички образац који потенцира у својој деоници. У виолинском парту се уочава модел изграђен од три осмине, који се, међутим, због честе промене такта смешта на различито место у сваком такту понасоб. Он није у корелацији ни са једним другим моделом, те је потребна велика концентрација на својој деоници, јер остали инструменти могу да ометају интерпретацију, у смислу интерпретације, и лако доведу до исклизнућа. Ова ситуација је нарочито интересантна, и типична за Стравинског: осећај промене са тезе на арзу за слушаоце није упечатљив, док је за извођача, који ову секцију види у партитури (али и чује) другачије, изузетно захтеван и комплексан из аспекта интерпретације. Композитор од т. 74 жустрије мења метрику комбинацијом тактова $3/4$, $2/4$, $3/8$, чиме је ситуација све компликованија за извођење. Стога је на овом месту потребно водити рачуна изнад свега, о свом ритмичком моделу, а онда и о целини.

Пример бр. 20 – *Прича о војнику: Војников марш*, т. 64-82.





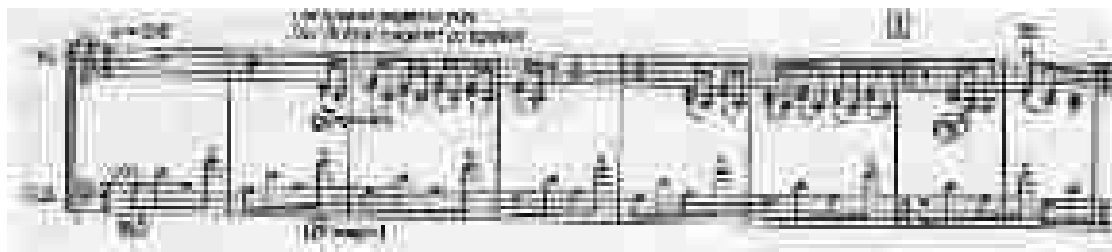
Аријице крај потока

У овом ставу улога виолине се потпуно мења и знатно је значајнија. Почетни, централни мотив припада њеној деоници и осилаторно је грађен. Ту се приказује немир који ће владати атмосфером читавог дела. Главни репетитивни материјал у деоници виолине

грађен у терцама изводи се заједно са остинатним моделом у деоници контрабаса. Они чине јединствену целину, али пре свега тембровску, јер је почетак виолинског мотива често постављен на различито место у такту, те два инструмента не наступају синхронизовано.

Овај мотив је представљен шеснаестинским покретима, по две везане шесанестине са написаном ознаком *spiccato*, што уколико се свира на средини не даје довољно артикулационо јасан и прецизан карактер. У мојој интерпретацији, мотив војника свирам *sul ponticello* и на жабици. Ако се свира на овај начин, постиже се специфична, реска боја, на моменте шкрипућа, која дочарава злослутну атмосферу.

Пример бр. 21 – *Прича о војнику: Аријице крај потока*, т. 1-8.



Од т. 36-50 налази се наредна занимљива техничка ситуација. Док се мелодијски материјал излаже у деоници кларинета, виолина доноси својеврсни остинато, који није дословно понављан. Он се огледа у низу у секстама (обрнут интервал од терце која доминира почетним моделом) који показује таласање. Управо кроз грађу метричке организације која подразумева промену метра, ритмичко богатство и игру различите артикулације, акцената и динамике, приказане су две атмосфере – једна врцава у деоници кларинета, и друга омамљујућа у деоници виолине. Константним убацивањем метрике 3/8, као и 5/8 и артикулацијом која подразумева лигатуре и померену акцентуацију ненаглашених делова тактова, композитор музичким средствима потцртава драматуршки значајан сегмент, који прати прво појављивање ђавола.

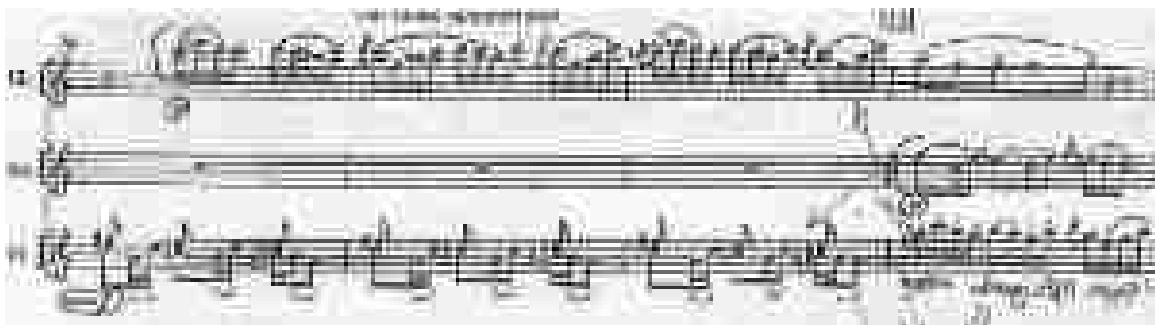
Пример бр. 22 – *Прича о војнику: Аријице крај потока*, т. 36-50.



Од т. 67-72 у *forte* динамици тад већ устаљеним покретом – осмина и две шеснаестине – виолина је, уз кларинет та, која приказује скривање ђавола од војника, уз нов репетитивни модел. Он је овога пута ограничен на по један такт у константној метричкој ознаци од 3/4, у којем се ритмички модел понавља три пута.

Пример бр. 23 – *Прича о војнику: Аријице крај потока*, т. 67-72.





Пасторала

Овај став је значајан за психолошку карактеризацију војника. Стравински различитим музичким средствима приказује потпуни очај и осећај безнађа војника који је схватио да је насамарен од ђавола. Музички, Стравински ово постиже употребом лигатура у деоницама дрвених дувачких инструмената (кларинет и фагот), уводећи по истом принципу нешто касније и трубу. Виолина има тембровску улогу чинећи фон над којим се одвија преплитање различитих линија. Став је у темпу четвртина = 48, уз веома специфичну интерпретативну проблематику. Дуги и растегљиви тонови немају одређену пулсацију, а такође легатом преко тактице превлаче прве добе, због чега се губи осећај структуре и јасне метрике што, са друге стране, подржава целокупан драматуршки контекст. Комбинација ових елемената, лигатура, осмина везаних луком преко тактних црта чиме се померају акценти са наглашених на ненаглашене делове такта у метрици (5/8, 2/4, 3/4, 6/8, 2/4, 7/8) која се непрестано смењује, што све чини велики изазов за читав камерни ансамбл да буде заједно у ритмичкој и хармонској вертикали.

Од т. 5 прва доба нигде не постоји, и тежиште је акцентима додатно померено на пола прве добе у *mezzoforte* динамици. Све прве добе које служе као ослонац у интерпретацији су *нестале* захваљујући лигатурама, чиме се дочарава атмосфера безнађа војника и губљења тла под ногама.

Пример бр. 24 – *Прича о војнику: Пасторала*, т. 4-15.



Краљевски марш

Након линеарности истакнуте у *Пасторали*, *Краљевски марш* карактерише кохерентна ритмичка структура инструменталних деоница унутар ансамбла. На почетку става, насупрот мелодијској линији у деоници тромбона, остали актери представљају пратњу у усклађеном ритмичком покрету маршевог типа, која не изискује већи напор за извођење. Они свирају у контра ритму који се супротставља акцентованим тезама, да би се на крају фразе сви заједно нашли на истом, наглашеном делу такта.

Наредна фраза, од т. 10 представља посебан изазов за извођаче. Док је мелодија истакнута у такту 2/4 и наглашава јаке делове такта, пратња је конципирана у остинатном слоју и моделу од седам осмина који има своје наглашене и ненаглашене акценте, супротне од мелодијске линије, што је ситуација слична оној у *Војниковом маршу*. Зато је потребно изузетно инсистирати на акцентима који су записани и првенствено водити рачуна о свом моделу, без обзира на његово место унутар такта, које је скоро сваки пут различито. Извођачу се у том смислу саветује фокусирање пажње на сам модел и његово трајање. Ово *искривљење* маршевог модела утиче на разумевање контекста самог садржаја, односно војникове личности која постаје лак плен за ђавола.

Пример бр. 24 – *Прича о војнику: Краљевски мари*, т. 10.



У т. 57 истакнута је ознака *grand détaché* за интерпретацију фразе у деоници виолине. Уместо тога, сугеришем свирање на жабици *martellato* и *tenuto*, што боље доприноси дочаравању адекватне атмосфере.

Пример бр. 25 – *Прича о војнику: Краљевски мари*, т. 57.



Деоница виолине се поново посматра као део пратње, у којој доминира *secco* артикулација, са реским призвуком. Чак је у т. 119 додата ознака *accompanando* сугеришући повлачење у други план и споредну улогу у односу на тематску линију.

Пример бр. 26 – *Прича о војнику: Краљевски марш*, т. 119.

The image displays two systems of musical notation for Violin II. The first system covers measures 119 to 122, and the second system covers measures 123 to 124. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features a steady, rhythmic accompaniment with a clear *secco* articulation, characterized by short, detached notes. The second system concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a fermata over the final measure.

Мали концерт

Као најдужи став у овом остварењу Стравинског, *Мали концерт* захтева од извођача висок ниво концентрације, нарочито јер се налази на централном месту у делу, након неколико контрастних нумера. Из аспекта ритмичке сложености, овај део није толико компликован јер њиме, у највећој мери, доминира хомофони звук. Увидом у музички материјал, може се констатовати да он представља сажети приказ и тематску срж целокупног дела, редом излажући мотиве са почетка, и најављујући мотиве који ће се тек појавити.

Најчешћи начин интерпретирања деонице виолине у овом ставу је на жабици, *secco*. Иако је генерална динамичка ознака *forte*, унутар фраза дозвољени су градација и нијансирање које је у складу са хармонским прогресијама.

Осцилаторни мотив који почиње у т. 29 део је, пак, мало захтевније ритмичке конструкције, јер остинатни мотив у басу има сопствену архитектонику и пулсацију независну од метрике осталих слојева који чине виолина и заједно кларинет и труба. Мотив у виолини почиње на ненаглашеном тактовом делу и изводи се са истакнутом микродинамиком у складу са мелодијским покретом унутар мотива.

Пример бр. 27 – *Прича о војнику: Мали концерт*, т. 29.



Нешто другачији, двотактни осцилаторни мотив, први пут се налази од т. 60. Он поседује мелодијско уздицање и спуштање у секстама на *ге* жици, тамне боје, и поново

accompagnando. Препоручујем и *tenuto*, и развучено унутар мотива, али са ипак јасним доласком на наглашене делове такта.

Пример бр. 28 – *Прича о војнику: Мали концерт*, т. 60-68.



Нови мотив од две осмине, од т. 72, гради фразу која се на први поглед не истиче. Мелодија је скривена у доњем гласу, и то на другу од две осмине која се изводи скраћено. С обзиром на полиметричку структуру која утиче на померање мотива са тезе на арзу, он заузима различиту позицију у сваком такту понаособ. Зато је веома важно пратити форму мотива од две осмине током интерпретације.

Пример бр. 29 – *Прича о војнику: Мали концерт*, т. 72.



Три плеса

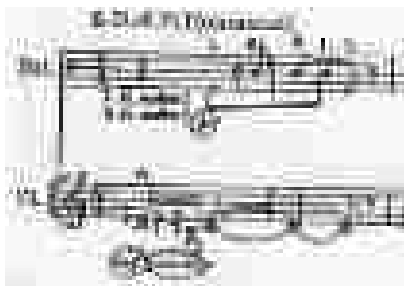
Три плеса имају специфично место у *Причи о војнику* и карактер жанр-сцене. Посебно је занимљиво како је Стравински приступио оркестрацији овог сегмента композиције. Наиме, први од три плеса је, за то доба модерни *Танго*, који започиње са два инструмента, виолином која представља војника, и перкусијама, наглашавајући карактер плеса. Њима се касније придружује и кларинет који представља девојку и њен плес. Други одсек, *Валцер*, класичне провенијенције, као да наставља ту тенденцију, и почиње са три инструмента: фаготом, виолином и контрабасом (перкусије се придружују само на почетном тону), да би им повремено труба, кларинет и фагот били додати, са пет инструменталних линија. Последњи одсек, *Регтајм*, инспирисан џезом, креће са три инструменталне боје и постепено шири колорит убацујући и остале инструменте ансамбла до завршетка у виду кулминације. Зато три сегмента овог става, и поред карактерних, тематских и других разлика, треба посматрати као једну целину у тумачењу дела у којем деоница виолине има веома истакнуту улогу.

У *Танго* одсеку, деоница виолине је изузетно наративна и доминира фактуром износећи тематски материјал. И поред великог броја агогичких упутстава, Стравински даје мноштво могућности везаних за интерпретацију. Различитим агогичким средствима отвара

простор за велики број детаља у извођењу, који нису записани у тексту, и могу се извести, а да ни на који начин не наруше оригиналну идеју и концепцију аутора.

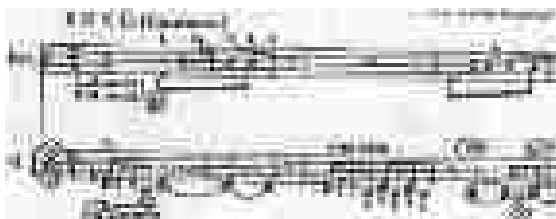
Прва шеснаестина изводи се са жице, али са доста гудала и већом брзином извлачења при чему се добија мекана, али продубљена *attacca*, што већ упућује на атмосферу. Друга шеснаестина је *pesante*, али са дубљим и мекшим урањањем у жицу; не брзином гудала, хоризонтално, него вертикалним улажењем у жицу уз акценат који се постиже вибратором у левој руци. Четвртина која је везана за други такт иде, уз исту технику утискивања у жицу у благи *diminuendo*. Тиме се добија ефекат заводљивости овог плеса кога војник свира принцези.

Пример бр. 30 – *Прича о војнику: Мали концерт (Танго)*, т. 1-2.



Иако на шеснаестинама стоје нотирани јаки акценати који се изводе наглашено, уз агогички поступак препоручујем постизање различитости тих шеснаестина тако што се у другом делу такта прва подвлачи и минимално продужава, а остале три временски скрате да би пауза стигла у темпу на прву у т. 4. Овај поступак прате акценати који нису само механички и свирани десном руком уз употребу силе, већ мекше урањајући, уз вибратор у левој руци на свакој шеснаестини, вертикално у жицу.

Пример бр. 31 – *Прича о војнику: Мали концерт (Танго)*, т. 3-4.



Уз овакав приступ, кроз читав одсек добија се утисак реторичке експресије и шире наративности. Такође, *glissando* који је Стравински нотирао, подражава плес љубави између принцезе и војника. Коришћењем бржих и споријих *glissando* технике добија се утисак опијености, уљуљканости, привлачности, што овај став и приказује.

Кларинет се придружује виолини тумачећи принцезино устајање из кревета које је представљено секстолама. Од т. 34 она плеше у ритмички веома јасној и дефинисаној структури коју доноси кларинет док војник, који је музички представљен виолином, са њом води лирски дијалог. Опијеност љубављу исказује осминама које се свирају *glissando, sul tasto* (на грифбрату) и етеричнијом бојом, мелодијски карактеришући нежност и заљубљеност.

Пример бр. 32 – *Прича о војнику: Мали концерт (Танго)*, т. 30-34.



У т. 41 војник на виолини поново иступа мужевно, сугестивно, на *ge* жици, као да заводи, јарким уласком у такту 5/16, уз *glissando* (4. и 5. шеснаестина и 5. и 6. шеснаестина). Исто важи и за т. 45, где се уз *glissando* у разложеном акорду на ноти *ce*, коришћењем техника *vibrato* и *sforzando*, добија исти ефекат карактеризације војника.

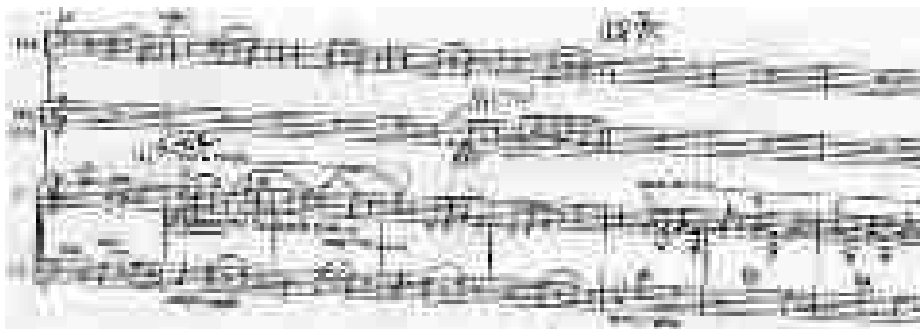
С обзиром на то да је виолина метафора душе, њена деоница се може третирати прилично слободно у изразу. Уз *glissando*, динамичку разноврсност, као и убацивање елемената технике *sul ponticello* добија се резак призвук, док се сонорним враћањима у *ordinare* технику извођењу дају дубина и топлина.

Пример бр. 33 – *Прича о војнику: Мали концерт (Танго)*, т. 41-45.



Избор валцера за форму другог плеса веома је занимљив као контраст који представља уметнут између два савремена плеса. Карактерно, он такође показује контраст јер има полетан плесни карактер, у односу на танго који одише меланхолијом и сетом. Особине валцера прво су приметне у деоници контрабаса која доноси пратњу са специфичном ритмичком фигуром. Веома јасно се види структура метра 3/4 и тематских материјала које претежно носи деоница виолине. Кларинет и труба преузимају повремено понеки такт заједно са виолином, или имају наставке теме, па је у тим случајевима битно пронаћи начин усаглашавања интонације у камерном ансамблу. С обзиром на то да дувачки инструменти при загревању претендују ка вишој интонацији, а гудачки ка нижој, у тим деловима посебна пажња мора да се обрати на интонативну уједначеност и боју која треба да буде хомогена.

Пример бр. 34 – *Прича о војнику: Мали концерт (Валцер)*, т. 29-33 (виолина/труба).



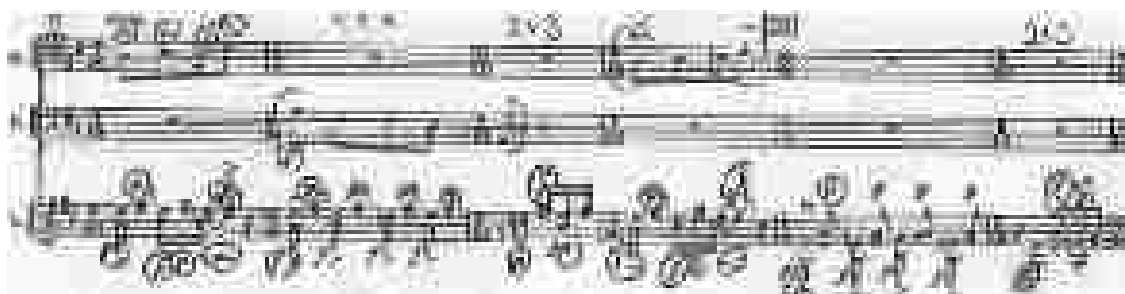
Пример бр. 35 – *Прича о војнику: Мали концерт (Валцер)*, т. 40-44 (кларинет/виолина).



Инкорпорирањем елемената цеза у своја дела, Стравински је један од првих који су субкултурални утицај, тзв. улични звук увели у уметничку музику. Да би показао богатство плесова, композитор је посегнуо за савременим, за то време модерним, играма, које су га пре свега инспирисале занимљивим ритмичким обрасцима. *Регтајм* из *Приче о војнику* једно је од првих остварења у историји музике са овом инспирацијом. Његова проблематика огледа се у синкопама, пунктираним ритмичким фигурама, које је Стравински обогатио убацивањем и разбијањем метрике из 2/4 у 3/16, 7/16, 5/16, па поновним враћањима у 2/4 или 4/8.

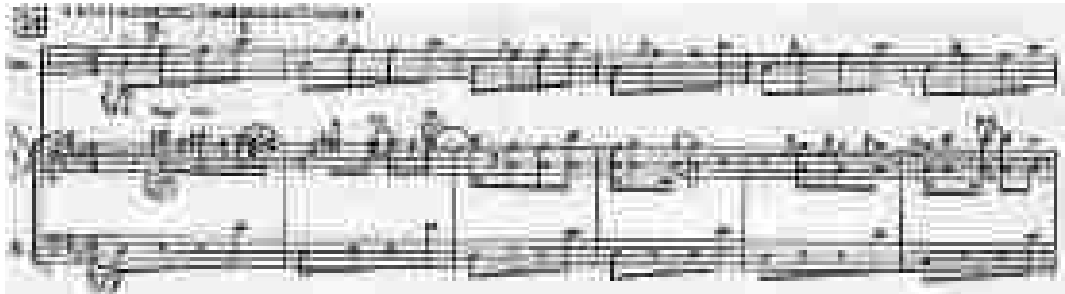
Пример бр. 36 – *Прича о војнику: Мали концерт (Регтајм)*, т. 20-41.





Оно што бих увела као личну карактеристику у извођењу овог става је агогички приступ у фразирањима и деловима који су нотирани у метрици 2/4. Такође, у т. 2 додајем *tenuto* и акценте где их Стравински није ставио.

Пример бр. 37 – *Прича о војнику: Мали концерт (Регтајм)*, т. 1-6.



Осмине које су синкопиране тако звуче оштро, свирајући више *tenuto* уз вертикално урањање и израњање уз/из жице.

Не придржавајући се стриктно доба унутар такта, а опет увек стицањем на добу следећег такта у егзактној ритмици темпа, добија се потребна слобода, која је при том организована, и не утиче на чврсто постављену структуру. Тако регтајм звучи слободно, чак ноншалантно, а истовремено чврсто структурисано, како у деоници виолине, тако и у њеном односу са другим инструментима.

Ђаволов плес

Игру ђавола Стравински одмах јасно отвара хитрим и робустним покретима у *fortissimo* динамици, кретањима у осминама (кларинет, фагот, труба) уз акцентуацију на наглашеним добама. Када војник узме виолину да свира да би се одбранио од ђавола, започиње дивљачки ђаволов плес којим га зачара. Он почиње у деоници фагота, у шеснаестинама са акцентованим арзама у т. 3, а исти мотив се удваја са деоницом виолине у т. 7. Грађен као разложени доминантни терцквартакорд навише са разрешењем наниже, овај модел се понавља у виолини у т. 11 и 14.

У т. 6 виолина има шеснаестинске покрете на *ge* жици, чиме се добија тамна и злослутна боја, уз свирање *sul ponticello* (свирајући при кобилици *solo*) близу жабице гудала. Постизању адекватне боје доприноси свирање фагота у доњој лаги, који наступа унисоно са виолином.

Пример бр. 38 – Прича о војнику: Баволов плес, т. 1-7.

The first system of the musical score consists of six staves. From top to bottom, they are: Clarinet (CL), Flute (FL), Violin (Vn), Viola (Va), Cello (Vcl), and Double Bass (Cb). The music is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first staff (CL) contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff (FL) has a similar melodic line. The third staff (Vn) features a rhythmic accompaniment with many beamed eighth notes. The fourth staff (Va) has a melodic line with some slurs. The fifth staff (Vcl) has a melodic line with some slurs. The sixth staff (Cb) has a melodic line with some slurs. There are some handwritten annotations in the first staff, including a circled '1' and some illegible text.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing the instrumentation from the first system. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. The first staff (CL) has a melodic line with some slurs. The second staff (FL) has a melodic line with some slurs. The third staff (Vn) has a rhythmic accompaniment with many beamed eighth notes. The fourth staff (Va) has a melodic line with some slurs. The fifth staff (Vcl) has a melodic line with some slurs. The sixth staff (Cb) has a melodic line with some slurs. There are some handwritten annotations in the first staff, including a circled '2' and some illegible text.

У такту 8, осмине у виолинском парту су са акцентима и свирају се на жабици гудала што доприноси дочаравању ђаволове игре. Фагот завршава фразу у *staccato* техници коју преузима кларинет (т. 9). Музичко ткиво је ритмички кохерентно и хомофоно структурирано, много више него остали плесови у делу, а акценти кроз све деонице су усклађени. У т. 12-13 Стравински даје само наговештај онога што даље следи; виолина има мотив од две осмине које се понављају секвентно наниже, преко тактне црте, а остали инструменти мотив од пет осмина који запрема читав такт. То је основа за даљи рад са мотивом.

Пример бр. 39 – *Прича о војнику: Баволов плес*, т. 12-13.



Наредни сегмент представља један од најзахтевнијих у читавом делу. Написан је у такту 6/8, али су акценти и *sforzando* тако померени да се визуелни и звучни аспекти у потпуности разилазе. Стравински као да жели да натера извођача на виолини и контрабасу да слепо (војнички) држе пулс у осминама без метричке одређености. Ако се ова два такта повежу у двотакт, музичка логика наводи на то да виолина и контрабас треба да посматрају ова два такта као један од 5/4, док дувачи свирају 5/8 у шеми 2/8+3/8 и 3/8+2/8.

Пример бр. 40 – *Прича о војнику: Баволов плес*, т. 16-29.



Овај одсек карактерише изузетно компликована полиритмија у којем скоро свака деоница има свој ритмички модел. Кларинет и труба носе мелодијски материјал грађен остинатно, док фагот има сопствени узлазно-силазни осцилаторни модел. Контрабас такође има сопствени остинатни осцилаторни модел у осминама, веома сличан по типу оном у деоници виолине наговештеном у т. 12-13. Он је често смештен преко тежишне добе, али у ритмички јасном и мелодијски прогресивном ритму. Свака деоница врхунац у сопственом таласању, што ово место чини персонификацијом технике остината на свом врхунцу. Драматуршки, то је сцена победе војника над ђаволом, као и тријумфа љубави, доброте, честитости и племенитости, дочараног кроз загрљај војника и принцезе.

Мали корал

Контрастирајући претходном, следи став *Мали корал* који доноси хармонску, метричку и ритмичку јасноћу и једноставност преточену у коралну фактуру. Интерпретативни изазов овог става представља постизање адекватног звучног баланса и интонације у *fortissimo* динамици. Због изузетно спорог темпа (*largo*), неопходно је водити рачуна о заједничким усаглашеним наступима свих инструменталних деоница, које иако хомофоно писане, треба да задрже линераност деоница. Осмотактна фраза, иако кратка, од извођача захтева емотивни интензитет.

Пример бр. 41 – *Прича о војнику: Мали корал*, почетак.



Баволова песма

Децентна оркестрација овог става представља простор за ђавола, који је овде носилац главне улоге. Ипак, он нема ширину, него мора строго да се придржава записаног ритма. Ђаво исказује судбоносну претњу војнику и принцези на једноставном остинату који се протеже кроз читав став. Њега чине виолина и контрабас који држе чврст осмински ритмички корак, уз одсечне акценте на свакој осмини. Иако нема маршевски наслов, остинато сугерише атмосферу става. Занимљиво је да читава деоница виолине садржи само

један тон, *ge* на празној жици, док је једини изузетак т. 33 у којем се појављује један поновљени акорд.

Стравински користи варијанту тематског материјала с почетка композиције, што драматуршки кореспондира враћању времена уназад. Тромбон и труба се по два пута појављују са својим мотивима и то тромбон у т. 12 и 36, труба у т. 15 и 29. Мотив у тромбону потиче из *Војничког марша*, док је мотив у труби преузет варирано из *Плеса ђавола*.

Велики корал

У овом ставу долази до драматуршке кулминације текстуалног сегмента, последњег сусрета војника са ђаволом, који носи кључну поруку: да човек не треба да тражи више од онога што има и да нико не може да има све.

Уместо очекиваним помпезним тоном (*alla maestoso*), корал започиње у спором темпу (*largo*, четвртина=54). Структура је јасна, неокласична по одређењу, док је вертикала прегледна и јасна. Музички ток је наративног карактера, повремено заустављен коронама, и у форми кратких фраза звучи више као слутња, него као тријумф. Док четири деонице дувачких инструмената треба да инсистирају на линеарности, истовремено са јасним акцентима истичући хармонски карактер корала, гудачки инструменти имају сасвим споредну улогу, појављујући се тек понегде, као боја (т. 1-4) или ефекат (т. 8-10 и 23-25), а најважније као *хармонско појачање* акордима на ферматама додавањем акордских тонова.

Пример бр. 42 – *Прича о војнику: Велики корал*, т. 1-4.



Уз *legato* и дисонанце у интервалским сазвучјима у деоницама дувачких инструмената, што спроводи готово кроз читав став, Стравински постиже злослутну, помало меланхоличну атмосферу која прати део текста у коме се војник сећа своје прошлости са носталгичним осећањем о војниковом некадашњем безбрижном животу. Стога је занимљиво да се текст изговара са одзвучима музике, тј. на ферматама, али онима које изводе само гудачки инструменти. То се поклапа са главним мотивом приче – виолином, али је и разумљиво са обзиром на немогућност свирања изразито дуге фермате код дувачких инструмената.

У делу приче када принцеза жели да упозна војникову прошлост, чује се носталгична реминисценција на домовину Стравинског и призив руских народних мелодија у тематским линијама које доноси деоница кларинета (такт 23-32).

Пример бр. 43 – *Прича о војнику: Велики корал*, т. 23-32.





Тријумфални марш ђавола

Ако се размотри структурираност односа метрике, ритма и мелодијских кретања, долази се до закључка да је Стравински маестрално одговорио на захтеве текстуалног предлошка, те је у последњем ставу изостанак текста надомешћен снагом музике. Ђаволова победа над војником приказана је последњом реминисценцијом на мотиве из претходних ставова заокружујући дело у јединствену целину. Композитор још једном комбинује честе промене метрике (2/4, 5/8, 3/4, 4/4, 5/4, 2/4), а сменом акцената и пауза на тежишним деловима тактова, ритмичним и готово ритуалним понављањима различитих образаца, постиже ефекат дивље репетитивности.

У циљу подвлачења енергичности, *шкрипе* виолине често помињане у литератури,⁸⁹ и демонског карактера, предлажем коришћење *secco* технике на жабици, и *tenuto*, уз повремене примесе *sul ponticello* елемената.

⁸⁹ Stravinski, Craft, *Memoari i razgovori*, op. cit., 71.

Пример бр. 44 – *Прича о војнику: Тријумфални мари ђавола*, т. 16-31.

The image displays a musical score for a piece titled "Triumphal March of the Devil" (Тријумфални мари ђавола) from the opera "The Story of the Soldier" (Прича о војнику). The score is arranged in two systems, each containing five staves. The top system includes a vocal line (Soprano) and four instrumental staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The bottom system includes a vocal line (Tenor) and four instrumental staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is written in a major key and 2/4 time. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The tempo is marked *Allegro*. The score is divided into measures, with bar numbers 16, 20, 24, 28, and 31 indicated. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Мотив у четвртинама свира се са акцентима и *sul ponticello*. Оне не треба да звуче лепо, већ дивље и урлајуће, док шеснаестине у следећем такту подижу драматику. Та два мотива међусобно контрастирају, али их уједињује перкусивни ефекат виолинске технике, карактеристичан за ово остварење Стравинског. Таква техника није новина, јер се од *Посвећења пролећа* среће такав третман виолинске деонице, коју ће наставити и са *Пулчинелом*.

Пример бр. 45 – *Прича о војнику: Тријумфални мари ђавола*, т. 1-4.



Интересантан је сам крај става и читаве композиције, (од такта 78 до краја) где Стравински спушта динамику од *fortissimo* тако што поступно, елиминисањем инструмената, виолина и удараљке воде последњу борбу за превласт, да би последњу реч дао перкусијама, односно ђаволу. То је реалистична звучна слика одласка војника и нестајања у *piano* динамици. У мојој интерпретацији, предлажем *diminuendo* до готово потпуног замирања звука у *pianissimo possibile*.

Имајући у виду целокупно дело, може се рећи да деоница виолине има кључно место у *Причи о војнику*, како идејно, тако и на музичком плану. Изузетно високи захтеви стављени пред виолинисту, који има и улогу концертмајстора, стављају нагласак на техници, више него на емоцијама, јер чини се, за њих нема времена у вртлогу драме, којем је изложен главни протагониста приче. Колико је намера композитора била да виолину супротстави удараљкама, као слику два света, толико он имплицира и њихову блискост давањем перкусивне улоге виолини. Иако се за удараљке не може рећи да су нарочито ангазоване, њихов третман је специфичан по односу са другим извођачима и самосталности деонице, што до тада није било виђено у историји музике.

Значајни технички захтеви првенствено се односе на третман компликованих ритмичких фигура смештених унутар густо преплетене фактуре што од музичара захтева стил свирања готово механички у својој прецизности. Захваљујући прецизним упутствима композитора, мало тога се може препустити случају, али и поред тога, постоји значајан простор за индивидуалне интерпретације који их чини посебним.

Компаративни преглед статуса виолине у стваралаштву Игора Стравинског на примерима композиција *Посвећење пролећа*, *Прича о војнику* и *Аполон и музе*

Време у којем је живео и стварао Игор Стравински, текло је паралелно са развојем правца који је у литератури у најширем смислу подведен под појмом модернизма. Модернистички формати у оквиру композиторовог индивидуалног опуса мењали су се и еволуирали, и били су чест предмет разматрања музиколога и естетичара музике. Његово прво ремек дело, *Посвећење пролећа*, са својим експресионистичким музичким језиком, подводи се под радикални модернизам, док онај умерени наступа деценију касније, у опери *Краљ Едип* и балету *Пулчинела*, чији стилски израз припада неокласицизму. Између ова два различита лица композитора, налази се *Прича о војнику*, која представља *центар* ауторовог модернизма. Стилско-поетички лук његовог стваралаштва обједињује наизглед диохотомне половине једне исте, модернистичке уметничке праксе. Због тога, *Прича о војнику* се може посматрати као последња композиција Игора Стравинског која у многим својим аспектима наставља идеју револуционарног модернизма *Посвећења пролећа*, али истовремено представља прелаз између радикалног и умереног модернизма.

Када је у питању еволуција индивидуалног стила, она се може пратити кроз поједина дела из ауторових различитих стваралачких фаза. Док сценска музика *Ренар* (*Renard*, 1916) још увек садржи опсесивне ритмичке слагалице обојене националним бојама и елементе руских народних игара, у *Причи о војнику* насталој само две године касније, нема више трага од фолклорне виталности. Руски народни плес уступа место пасодоблеу уличних свирача, полки из музичке кутије и валцеру механичког клавира.⁹⁰ Сталне ритмичке промене које су имале логику у асиметрији руске фолклорне песме, добијају ново значење када се повежу са, на пример, маршем дрвених војника. Валцер, регтајм и танго које војник свира на својој виолини нису пародије попут оних које евоцирају популарне стилове, већ служе као познати објекти, у овом случају форме, које треба додатно да укажу на њихову искривљеност.⁹¹ *Прича о војнику* је најупечатљивији пример апстрактне фазе Стравинског у којој он користи популарни и хумористични материјал у сврху апстрактне ритмичке поделе. Изузев два

⁹⁰ Albright, *Modernism and Music*, op. cit., 300.

⁹¹ Idem.

корала која су написана у неокласичном стилу, остали ставови композиције састоје се готово у целости од објективистичког жонглирања са ритмом или, прецизније речено, метром, уколико имамо у виду да нема правог ритма тамо где нема мелодијског живота.⁹² Зато мелодијски фрагменти у *Причи* сами по себи немају никакво значење. Они су следови тонова који се могу и математички поделити на низове од три, пет или седам група. Непостојање, односно, негација мелодије евидентна у *Малом концерту* достиже свој логички развој у завршном одсеку последњег става, *Тријумфални марш ђавола*, који у виду каденце за соло ударалке представља циљ коме је композитор тежио у ранијим композицијама овог периода. Хармонија, мелодија, све што је овој музици могло да пружи било какво емотивно значење, напуштено је у циљу апстракције, а музичка чистота је постигнута једном врстом музичке кастрације.⁹³

Многи композициони елементи које је Стравински применио у *Причи*, настављају стилско-поетичку линију *Посвећења пролећа*. О овом несвакидашњем и јединственом балетском остварењу полемисало се и писало још од његовог настанка и париске премијере која је представља уметнички скандал без преседана. Стравински је већ неколико година раније посећујући петроградске балетске представе, дошао до закључка да се балетска музика окамењује и постаје конвенционална. Захваљујући Дјагиљеву, Вацлаву Нижинском (Wacław Niżyński, 1889-1950), Михаилу Фокину (*Михаїл Михаїлович Фокін*, 1880-1942), Тамари Карсавиној (*Тамара Платоновна Карсавина*, 1885-1978) и другим уметницима тог времена, започиње ревитализација руског балета и његов продор на Запад. Сарадња Дјагиљева и Стравинског довела је до низа ремек дела литературе овог жанра у XX веку, али и читавој историји музике. *Жар птица*, иако израсла на фолклорној традицији *Руске петорице*, својим раскошним, дескриптивним источњачки обојеним музичким језиком, доноси индивидуалне црте композиторовог стила, које карактеришу специфичне теме и снажни ритмови. *Петрушка*, дело сасвим новог звука, још јасније открива обележја уметничког израза Стравинског. У овом балету, композитор користи руски народни мелос на до тада непознат начин и радикално се суочава са проблематиком тадашње европске музике. Раскида са импресионистичком традицијом Дебисија и Равела (Maurice Ravel, 1875-1937) и хроматско-хармонског стила романтизма, и приступа објективној, *чистој* музици, у

⁹² Ibid., 301.

⁹³ Ibid., 302.

којој нема субјективности ни субјективне изражајности.⁹⁴ Новине уводи на пољу инструментације, употребе политоналности, док у композиционом поступку истовремено звучање тонално хетерогених акорада употребљава као структурални елемент. Снажан ритмички пулс уз наведене карактеристике, представља заштитни знак стила Стравинског, али ће он свој пуни замах достићи у *Посвећењу пролећа*. Ово дело срушило је сва дотадашња естетска тумачења балетске, али и музичке уметности.

Настанак *Посвећења пролећа* резултат је наставка успешне сарадње Дјагиљева и Стравинског, и још једна поруцбина за сезону *Руских балета* 1913. године, на оригиналну кореографију Вацлава Нижинског. Авангардна музика и кореографија изазвале су сензацију код париске публике, навикле на традицију Дебисија и Равела. На премијери су готово избили немири, а позитивна рецепција сценске поставке и саме музике стигла је више од деценију касније. Данас се *Посвећење пролећа* сматра једним од значајнијих дела читавог XX века. Необична тематика из времена паганске Русије доноси различите примитивне ритуале који славе долазак пролећа, након којих је изабрана млада девојка, као ритуална жртва која се плесом доводи до смрти.

Композиција доноси новине у готово свим елементима стила и композиционе технике, при чему предњаче експериментисање са тоналношћу, метром, ритмом, акцентуацијом и дисонантношћу, са снажним упориштем у руском фолору.

Оркестарски звук је крут и елементаран, док еманциповани дисонанти акорди, полихармонија, полимодалност и политоналност, дају појму тоналности веома широку интерпретацију.⁹⁵ У третману ритмова, Стравински је у још већој мери развио принцип који је користио у *Петрушки* кроз непрестане промене метра (9/8-5/8-3/8 и сл). Ритам се ослобађа метричке шеме, па у полиритмији и полиметрији избија у први план.

Рад са тематским материјалом у традиционалном смислу не постоји. Мелодијски и хармонски елементи структурисани су попут блокова, коресподентних геометријским облицима у кубистичком сликарству, у оквиру којих се музичка форма гради њиховим низањем и супротстављањем. Структурално статичке целине покреће управо ритмички елемент.⁹⁶

⁹⁴ Antić, „Igor Stravinski“, op. cit., 472.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Ibid., 472-473.

Балет *Аполон и музе* заузима посебно место у стваралаштву Стравинског. Настало 1927-28. године, у периоду између две америчке турнеје, стил овог сасвим класичног дела, сведеног у изразу и форми, представља неочекивани обрт у композиторовом опусу. Међу делима писаним под великим утицајем цеза и америчке културе, попут Концерта за клавир и дуваче (1924), настало је остварење изразите лепоте, како и сам наслов имплицира, које тражи веома мало објашњења изван онога што је одмах доступно чулима слушалаца. Дело је, пак, настало у периоду када је композитор пролазио кроз личну кризу. Вратио се вери и цркви, не би ли пронашао равнотежу у приватном животу, и пролазио је кроз ауторефлексију сличну трансформацији кроз коју је пролазио Аполон у свом израстању од незрелог младића до предводника муза. Дело је обележила и поновна сарадња са Џорџом Баланшином након четрдесет година, али и многе историјске чињенице које га издвајају од свих других. *Аполон и музе* прво је веће балетско дело европског аутора које је премијеру доживело у Америци; уједно, оно је прва америчка поруџбина Стравинског⁹⁷ и прва композиција из његовог опуса која је изведена у овој земљи. Јасно је да је она прилагођена укусу и очекивањима америчке публике, а касније ју је аутор (у својству диригента) чешће изводио као концертно, него као сценско дело. Такође, на читаву поставку утицала су и просторна ограничења сцене на којој је предвиђена премијера, те је резултат био балет за гудачки оркестар и не више од шест играча. Уз све техничко-организационе препреке, дело није доживело успех на премијери. Америчка публика очекивала је егзотичног Руса, емоције које израстају из дела попут *Шехерезаде* или *Посвећења пролећа*, и жртвовање девице на сцени, што *Аполон* није пружио.⁹⁸ Након извођења у Америци, за које је (данас заборављену) кореографију потписао Адолф Болм (Adolph Bolm, 1884-1951), париску премијеру за Дјагиљева преузео је Баланшин. Дело је потом доживело одличну рецепцију, па је ова верзија са много више успеха 1937. године поново представљена у Америци.

У центру приче налази се грчки бог музике Аполон, кога посећују три музе: Терпсихора, Плихимнија и Калиопе. Иако је тема класична антика, заплет сугерише савремену ситуацију. Музички, дело се бави реинвенцијом традиције, са инспирацијом у бароку, класицизму и постбарокном рококо стилу.

⁹⁷ Дело је поручила Елизабет Спрејг Кулиц (Elisabeth Sprague Coolidge), америчка покровитељка уметности, за потребе фестивала савремене музике у Конгресној библиотеци у Вашингтону.

⁹⁸ Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside Out* (New Haven: Yale University Press, 2001), 61-62.

Третман иструмената је интересантан, нарочито због чињенице да је намењен гудачком ансамблу од 34 инструмента (8-8-6-8-4). Оркестар је поделио у шест група, које је назвао инструментални секстет: првим и другим виолинама, виолама, виолончелима и контрабасима, који припадају стандардној оркестарској подели, додао је још једну групу виолончела, при чему свака група има одређену и специфичну улогу. Стравински је планирао да у састав укључи харфу и клавир, при чему је харфа имала јасну симболичку (и звучну) везу са Аполоновом лиром, међутим, лимити оркестарске рупе на сцени, присилили су га да инструментаријум прилагоди условима. Због тога су *divisi* гудачи упослени на веома функционалан начин, тако да у текстури надомешћују недостатак харфе и клавира.⁹⁹

Када је реч о третману инструментаријума, индикативна је изјава Стравинског поводом балета *Аполон и музе* у којој композитор наводи да је гудачким инструментима *вратио оно што је било њихово, а што им је одузео у „Посвећењу“*, што се односи на њихову мелодијску улогу.¹⁰⁰

Пример који је релевантан за мој докторски уметнички пројекат јесте пролог из прве слике, *Рађање Аполона*, који садржи велики виолински соло. За разлику од ставова у *Причи о војнику* који су солистички профилисани (*Танго* и *Валцер*), третман виолинске деонице у солистичкој каденци на крају става *Рађање Аполона*, романтичарске је стилске провенијенције, и подсећа на каденце или веће делове каденци романтичарских концертантних дела. На моменте се препознаје карактеристична пунктирана ритмичка фигура, уз мањи *glissando* који стреми ка четвртинама, што може да се повеже са третманом ритмичких фигура у ставу *Танго* у *Причи о војнику*. Ипак, ова корелација се препознаје само у асоцијативном смислу, и сама употреба ритмичке фигуре није транспарентна као у *Причи о војнику*. Виолински соло у *Аполону* је мелодичан, кантабиан и пријемчив за слушаоца, у складу са стилским одређењем и концептом овог дела.

У *Причи о војнику* ритам фигурира као структурални елемент, док је мелодија секундарна, слично као у *Посвећењу пролећа*. Мелодија је сведена на функционални ниво апстракције, јер је Стравински потенцирао објекат поништавајући субјекат. Насупрот томе, са неокласичним стилским заокретом, композитор се постепено и на специфичан начин вратио мелодији као примарном субјекту. Стога су широки мелодијски лукови, као и

⁹⁹ Ibid., 50.

¹⁰⁰ Albright, *Modernism and Music*, op. cit., 67.

композиционе и оркестрационе технике у маниру Петра Иљича Чајковског (1840-1893) и Сергеја Прокофјева (1891-1953) карактеристични за *Аполона*. Мелодијска линија је кантабилна и развијена, и уз преплитање теме у виолини и виолончелу у традиционалном маниру. Наравно, уз ове констатације још једном треба поменути да су многи елементи балета *Аполон и музе* резултат предетерминација које је условио поручилац, као и узимање у обзир публике и средине којој је дело иницијално намењено.

Као што је раније поменуто, у *Причи о војнику* и *Посвећењу пролећа* доминира ритмичка структура – ритмички блокови као конститутивни елементи форме и музичко-драматуршког тока. Карактеристичне су метричке промене – 3/8, 5/8, које Стравински комбинује са 3/4 и 2/4. Поред ритмичког елемента, у стилском изразу оба дела, још увек је присутан утицај руског фолклора што у звучном резултату даје утисак полета и разузданости, које композитор постиже перманентном употребом *secco* акорада са јаким ударом на жице, што даје утисак бљеска. Третман виолине у *Причи о војнику*, у тзв. неокласичним ставовима (*Мали корал* и *Велики корал*),¹⁰¹ виолина заједно са контрабасом формира хармонију, уз одсуство покрета. У *Посвећењу пролећа*, условно схваћени солистички наступи виолине више су у служби ефекта, у контексту звучне имагинације и посматрања целе вертикале.

У *Аполону и музама* фактура је знатно гушћа, што је логично ако имамо у виду да је у питању већи и масивнији гудачки корпус (у односу на *Причу о војнику*). Иако номинално припадају истом жанру, у погледу избора инструментације ова три дела су потпуно различита. Када је реч о третману виолине, у *Посвећењу пролећа* нема солистичких наступа, за разлику од *Приче о војнику* (где су све деонице писане солистички) и *Аполона и муза*. *Посвећење пролећа* и *Прича о војнику* деле сличност када је реч о употреби појединих елемената у третману гудача и одређених робустних ритмичких структура које своје изходиште имају у руском фолклору. Уместо солистичких наступа из оркестра, у *Посвећењу пролећа* се (соло) виолина чује само спорадично, и то у функцији ефекта у комплетној звучној слици. У *Аполону и музама*, те врсте третмана нема, као ни брзих нити честих ритмичких и метричких промена, што наводи на закључак да је аутор са стилским

¹⁰¹ Иако су два корала у *Причи о војнику* неокласични ставови, са *Аполоном* и *музама* не могу да се пореде на основу стилске детерминисаности, јер је у поменутих ставовима функција виолинске деонице секундарна, аналогно стилском изразу и драматургији. Стога је било неопходно да се пореде солистичке деонице.

заокретом променио и композициону технику, а самим тим и начин приступа појединачним инструментима и инструменталним групама.

Стилски и технички, балет *Аполон и музе* доноси асоцијације на Чајковског и Прокофјева, па чак и Малера (Gustav Mahler, 1860-1911). Сличност са Чајковским, који је био један од омиљених композитора и великих узора Игора Стравинског, видљив је у употреби деоница и аналоган начину на који их је Чајковски користио у својим балетима и камерним делима. Прва и друга виолина доносе мелодију/тему, док виоле, виолончела и контрабаси имају ритмичку структуру, осликану у типично класичарским *spiccato* и *leggiero* артикулацијама, свирајући ритмичке пасаже или фигуре у шеснаестинама. Тек повремено, понеким *pizzicato* у деоници виолончела, даје кратки утисак оштрине, да би се убрзо вратио на традиционалну артикулацију. Однос интервала, поигравање са осминама *staccato*, комбиновање скерцозног, плесног карактера у неокласичном оквиру, карактеристике су које Стравински дели са Прокофјевим, док мелодијска кретања уз *glissando* технику местимично асоцирају на мотиве у осминама које Малер користи у споријим ставовима својих симфонија.

Уколико се још једном осврнем на поетички и естетичко-филозофски аспект разматраних дела, могу да уочим компатибилност на више нивоа, и у том контексту истакнем и значај који је аутор дао виолини.

Заједничка карактеристика сва три остварења је видиљива на концептуално-филозофском нивоу. Потрага за идеалом унутрашње (и спољашње) лепоте, кроз ослобађање од демона и освајање слободе. Тежња ка идеалу лепоте и љубави приказана је кроз рађање Аполона (*Аполон и музе*), борба са демоном кроз однос војника и принцезе (*Прича о војнику*), и жртвовање до достизања слободе (*Посвећење пролећа*). Другим речима, лајмотиви поетичке димензије у разматраним композицијама су рађање и ослобађање.

Виолина такође има значајну симболичку улогу. Док она у *Причи о војнику* персонификује војникову душу, у *Аполону и музама* је виолини поверена тема, односно, велика солистичка каденца која дочарава рађање Аполона.

На основу компаративног посматрања три релевантна примера из балетског опуса Игора Стравинског, могу да закључим да виолинска деоница у *Причи о војнику* по многим својим (у највећој мери ритмичким и метричким) карактеристикама израста из *Посвећења пролећа*. С друге стране, у овом делу су евидентне и примесе будућег неокласичног стила,

као и упливи других, популарних жанрова (џез, танго). На тај начин се у *Причи о војнику* срећу радикални (*Посвећење пролећа*) и умерени модернизам Стравинског (чији је један од типичних примера *Пулчинела*). Оба вида испољавања модернистичких тенденција у овом делу условљена су друштвено-историјским контекстом у којем је оно настало. Освртом на третман виолине у *Посвећењу пролећа* које је настало неколико година пре *Приче о војнику* с једне, као *Аполону и музама*, насталом деценију касније, покушала сам да повежем и заокружим комплексан и несвакидашњи опус Игора Стравинског, и у оквиру њега позиционирам контекст *Приче о војнику* као центар свог истраживања.

Компаративна анализа интерпретативних изазова кроз релевантне примере досадашње извођачке праксе

У циљу позиционирања начина интерпретације коме сам приступила у свом докторском уметничком пројекту, неопходно је да се направи компарација са релевантним примерима других извођења. На тај начин указаћу на сличности и разлике, како у општем концепту, тако и у решењу појединачних проблема интерпретације. У коликој мери је неопходно пратити оригинални запис композитора, а где је дозвољено лично тумачење и уметничка слобода, као и у коликој мери то утиче на укупан звучни резултат, утврдићу на примерима интерпретација холандске виолинисткиње Јанин Јансен,¹⁰² израелског виолинисте, виолисте и диригента Шлома Минца,¹⁰³ и сопственог извођења.

Интерпретативни приступ *Приче о војнику* као јединственом делу у историји музике, не само са позиције извођача, већ и из аспекта концепта, драматургије, стилског израза и многих других карактеристика о којима је било речи у овом раду, у складу са овиме, мора да буде специфичан. Разумевање саме партитуре, али и контекста у коме је дело настало, а налази се изван самог уметничког дела, захтева одређено предзнање и зрелост аутора да на прави начин протумачи партитуру и себи дозволи одређене слободе када је реч о извођачком приступу.

Стравински је предвидео да, због сложености партитуре, солистичког третмана сваке појединачне деонице, драматургије композиције, као и мултимедијалном и мултижанровском приступу, ово дело може и не мора да предводи диригент. Уколико се извођењу приступи са диригентске позиције, онда је извођачима, нарочито виолинистима чија је деоница у овом остварењу примарна, дозвољено знатно мање слободе. Диригент одлучује о концепцији, врсти улоге коју ће доделити како појединачним извођачима, тако и њиховим односима у инструменталном ансамблу, а потом и према глумцу/наратору и играчима, али и о свим другим ванмузичким елементима уколико нема редитеља. У случајевима у којима се извођење одвија без диригента, виолиниста преузима вођство над

¹⁰² Снимак овог извођења *Приче о војнику* настао је током *Међународног фестивала камерне музике Јанин Јансен (Janine Jansen's International Chamber Music Festival)* у Утрехту, 2011. године.
<https://youtu.be/SVAmpF32T8w>

¹⁰³ Снимак извођења *Приче о војнику* на коме свира Шломо Минц, настао је 1997. године, у издању издавачке куће *Auvidis France* Audio CD 1997 / V 4805 <https://youtu.be/oZV2S5CKxjs>

ансамблом и самим тим у потпуности мења концепцију и тежиште у интерпретацији. Из тог разлога, уз значајне техничке захтеве које ставља пред свираче, за овакву одлуку неопходна је одређена уметничка и извођачка зрелост како би се дело на прави начин конципирало и протумачило.

У контексту мог докторског уметничког пројекта, дело се изводи без диригента, те ће и примери са којима ћу упоредити своју интерпретацију бити коресподентни тој чињеници. Поређењем сопственог са другим начима интерпретације у досадашњој извођачкој пракси, покушаћу да утврдим колико слободе партитура допушта извођачу, а колико га прецизном нотацијом и упутствима ограничава. Такође, утврдићу колико немумички елементи (драматургија, кореографија, сценографија и сл.) у *Причи о војнику* утичу на избор техника свирања и рад на микро и макро форми, односно, прављење концепције читавог дела. Напоследку, покушаћу да одговорим на питање да ли је могуће применити и развити технике свирања које обезбеђују методолошки приступ извођењу *Приче о војнику*.

Када је реч о композиторовом запису, снимак на коме свира Шломо Минц у највећој мери поштује текст. Интерпретација је углавном у функцији потенцирања ритмичког елемента и метричке структуре. Ослањање на запис, без слободе у изражајном сегменту резултира компактном, али помало безизражајном и апстрактном (објективизираном) звучном сликом, што и јесте у складу са оригиналном идејом аутора. С друге стране, извођење Јанин Јансен доноси већу слободу, која је постигнута увођењем одређених новина и специфичности у интерпретацију, а који њеном тумачењу дају другачију димензију и аутентичност. Одступања од оригиналног текста су агогичка; она у већој мери користи *legato* и мекша је у артикулацијама, а музички ток прати агогичким елементима помоћу којих добија флексибилност у фразирању, разноликост карактеризација и емотивних стања. По овим елементима њен приступ интерпретацији сличнији је мом. Ово је можда логично и разумљиво, с обзиром на блискост генерација између Јанин Јансен и мене и савремене тенденције у извођаштву, насупрот Шлому Минцу, који је ипак припадник старије генерације и нешто другачије, традиционалне виолинистичке школе.

Шломо Минц доноси интерпретацију у којој је цела виолинска деоница прилично ригидна у уметничком изразу. Иако ово тумачење претежно произилази из намере да се доследно поштује музички запис, он у звучном резултату ипак у многим ставовима

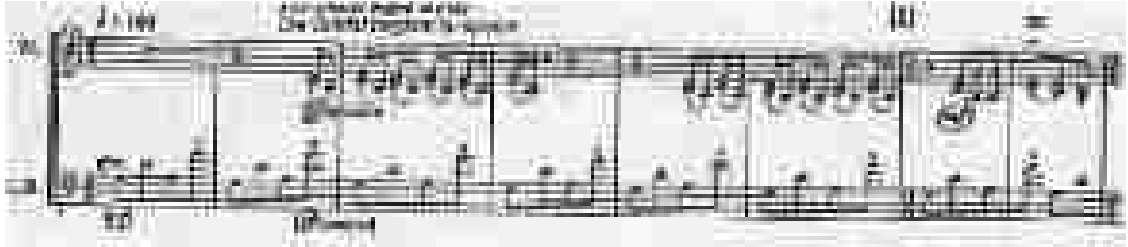
насилним завршецима прекида природно завршавање фразе, заустављајући вибрантност звука не само у тону, већ и у ширим целинама. Три виолинистичка одсека који чине став *Три плеса (Танго-Валцер-Регтајм)*, доносе одређене слободе у изразу, али су оне брзо напуштене враћањем акцента на ритмичко устројство и конструкцију. И моје извођење је условљено ритмичким оквиром, али је значајно слободније у изразу, што постижем агогиком, док је у овом смислу, интерпретација Јанин Јансен још слободнија у приступу.

Оно што је необично у тумачењу Шлома Минца, је одлука да дело завршава у крешенду, што је супротно како у односу на запис, тако и у односу на извођење Јанин Јансен која користи *diminuendo*, док моја интерпретација краја у *pianissimo possibile* представља другу крајност у односу на *читање* Шлома Минца. У овом ставу, Јанин Јансен на доста места свира *tenuto* и *legato*, артикулацијама акордске прогресије на жици. Шломо Минц свира потпуно *secco*, како би добио оштар, сувопарнији тон. Међутим, због оваквог приступа, из аспекта фразе, унутрашњи глас у којем се налази мелодија, не чује се довољно. То говори да се Минц у већој мери фокусирао на ритам него на мелодијске пролазе, који су сакривени у акордским кретањима. Мој приступ може да се позиционира између ова два, јер користим *secco* артикулацију на жабици, која прати мелодијске покрете у фразирању.

Због чињенице да је дело доминантније ритмички него мелодијски, и извођење Шлома Минца се фокусира на потенцирање овог елемента, његова темпа су покретљивија да би овакав приступ имао смисла у изразу. Када је он базиран на мелодијским кретањима, неопходно је да темпо буде мало спорији, у циљу фразирања и доношења лирске компоненте. За то је потребан нешто спорији темпо, да би се изговорило све што извођач има да каже и омогућило да све што је неопходно солидно одзвучи и постигне сонорност.

За поређење различитих приступа интерпретацији, интересантан пример је у ставу *Аријице крај потока*. Овде Јанин Јансен поштује забележену артикулацију, свира *spiccato* на средини, под луком по две шеснаестине, што је интерпретативно решење сродно Шлому Минцу. Мој начин извођења, пак, подразумева свирање на жабици, *sul ponticello*, са више акцената, у циљу добијања рескијег звука који, по мом мишљењу, боље кореспондира драмској радњи.

Пример бр. 46 – *Прича о војнику: Аријице крај потока*, т. 2-5.

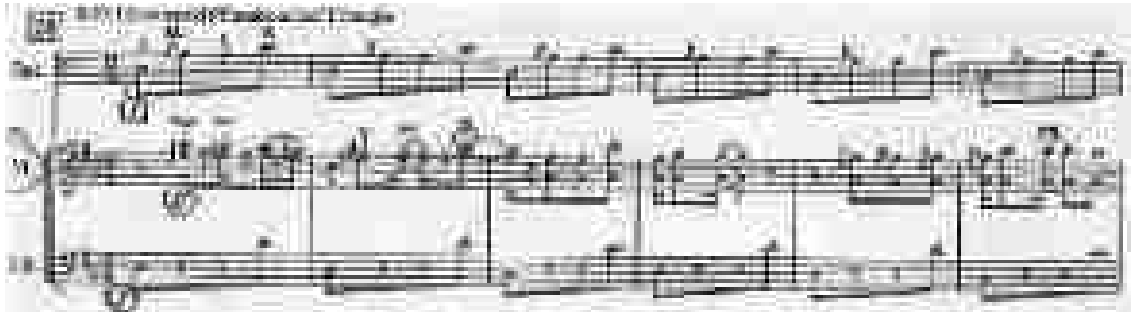


Танго, Валцер и Регтајм који чине став *Три плеса* су виолинистички одсеци, уколико имамо у виду да у њима овај инструмент има доминантну улогу. Занимљив пример који бих истакла је прелаз између *Валцера* и *Регтајма*. Композитор тражи да се из одсека у одсек уђе без промене темпа и карактера, што поштују оба извођача које разматрам. Мој приступ се овде разликује, у циљу подвлачења овог прелаза, како би се истакла жанровска промена и направио контраст регтајма у односу на валцер. Због тога употребљавам *rallentando* на крају *Валцера*, како бих потцртала промену карактера која ће настати са новим ставом, који је другачији од њега, и изразито упечатљив.

Пример бр. 46 – *Прича о војнику: Валцер*, т. 114.



Пример бр. 47 – *Прича о војнику: Регтајм*, т. 1-4.



Регтајм започињем у споријем темпу, који се постепено убрзава, и кроз даљи музички ток, убрзавањем дошла до записаног темпа.

Пример бр. 48 – *Прича о војнику: Регтајм*, т. 14-17.



У даљем музичком току, у такту 40, опет правим *rallentando*, у циљу поновног успоравања темпа пред репризу теме са почетка става (т. 41), да бих тако постигла повратак на исти карактер (*meno mosso*).

Пример бр. 49 – *Прича о војнику: Регтајм*, т. 40-41.



У извођењима Шлома Минца и Јанин Јансен, запис композитора се строго поштује, а евентуалне међусобне разлике се огледају у незнатној промени боје и карактера, али промена темпа то не подржава услед оригиналног захтева нотног текста. Минц не експериментише са променама темпа, и у његовој интерпретацији нема слободе. У овом сегменту, сличан му је и приступ Јанин Јансен. С друге стране, према мом концепту, у даљем музичком току предлажем слободнија темпа и промене, у функцији драматургије, имајући у виду да ови ставови представљају плес војника и принцезе и занос у којем се налазе. Бржи темпо враћам *subito*, у такту 63-64. Следи повратак на *rallentando*, до *meno mosso*, и према истом принципу завршавам извођење овог става. На његовом самом крају, занос и слобода коју у свом плесу осећају војник и принцеза, приказани изменама темпа и ритмичком слободом, нагло се прекидају кратким, злослутним тоновима у деоницама фагота, тромбона и контрабаса. Они најављују долазак ђавола и улазак у следећи став, *Плес ђавола*.

Пример бр. 50 – *Прича о војнику: Регтајм*, т. 90-91.



Иако је композитор забележио темпа, динамичке ознаке, и дао прецизне инструкције извођачима, он у томе није ригидан, јер у служби драмске радње, интерпретација ипак дозвољава експериментисање са ритмом, темпима, агогиком и артикулацијама. На тај начин, у случају мог извођења, постиже се атмосфера у којој је музика у функцији жељеног тумачења драматургије, ако имамо у виду да су готово све промене које предлагем и уводим у своју интерпретацију у функцији подвлачења овог елемента. Из тога произлази и да немужички елементи у делу (драматургија, кореографија, сценографија и сл.) у *Причи о војнику* утичу на избор техника свирања и рад на микро и макро форми, односно, прављење концепције читавог дела. Ипак, мера у којој ће се то учинити, и ефекат који ће се тиме постићи, зависи од концепта и начина реализације извођача.

На основу приступа који сам спровела и применила на *Причи о војнику*, сматрам да је у начелу неопходно пратити основне захтеве композитора, како би се постигао адекватан карактер и дало веродостојно и адекватно тумачење композиције у стилском и интерпретативном смислу. Ипак, у многим сегментима је могуће да се развију и примене сопствене технике и методе свирања које обезбеђују индивидуални приступ извођењу дела. Оне могу бити на нивоу појединачне интерпретације, али их је могуће и методолошки применити као предлог једног савременијег и слободнијег схватања и тумачења дела.

Закључак

Уметничка сарадња Игора Стравинског са Шарл-Фердинандом Рамијем резултирала је настанком једним од најинтересантнијих дела композиторовог опуса, *Приче о војнику*. Иако написано за мали камерни састав од седам музичара, глумце и плесача, одмах након завршетка Великог рата (1918), ово остварење представља тачку прекида са старом руском традицијом компоновања којом су до тада била обојена његова дела, и новим техникама које ће развијати у будућности. Укључивање глуме и плеса, али и других уметности (сценографије, костимографије, пикторијалног дизајна...), дозволило је велике извођачке могућности и широм отворило врата модерног музичког театра.

Стилски, дело представља централну тачку композиторовог модернизма, а значајну карактеристику чини и блискост са актуелним друштвеним тренутком у којем је настало, обрађујући тему отуђења појединца, уз увек присутну борбу између добра и зла. Зато је музички језик *Приче о војнику* и традиционалан и револуционаран. Компонујући ово по свему посебно остварење које се због својих специфичних карактеристика сврстава у жанр микст-медија, Стравински ове елементе истовремено спаја, али и истиче њихове супротности.

Стилски израз и музички језик природно условљавају и однос према интерпретацији, и то не само виолине као централне фигуре композиције, већ сваког појединачног учесника. Спој различитих стилских утицаја и култура видљив је скоро у сваком ставу *Приче о војнику*. Тако је, на пример, *Велики корал* парадигма неокласицизма, која се, упркос савременом језику и дисонанцама, реферише на музику Јохана Себастијана Баха. Насупрот томе, *Плес ђавола* и *Тријумфални марш* по свом карактеру асоцирају на гротескну агресивност *Посвећења пролећа*, са употребом екстремних регистара у деоницама свих инструмената и упорним дисонанцама. Поред тога, у композицији аутор користи и популарне жанрове, попут танга, регтајма и елемената цеза, као и елементе руског фолклора у циљу музичког подвлачења елемената драмске радње.

Прича о војнику се може посматрати као последња композиција Игора Стравинског која у многим својим аспектима наставља идеју револуционарног модернизма *Посвећења пролећа*, али истовремено представља прелаз између два модернистичка формата – једног радикалног и другог умереног.

Инспирисан старом руском народном причом, а уз примесе западноевропске легенде о Фаусту, Стравински је своје дело писао у сарадњи са Шарл-Фердинандом Рамијем, која се сматра једном од успешнијих у историји музике. Композиторово изгнанство у Швајцарској, које се испоставило само као прва станица у његовом одласку из Русије, резултирало је космополитским погледом на уметност и прихватањем различитих културних тековина, нарочито у времену друштвено-политичких превирања након завршетка рата. Колико је живот становника Европе промењен, био је и његов лични. Зато је судбина појединца који се бори против виших сила представљала тему која је општа, људска, и није везана за одређени простор и време. Поред тога, истовремено је *Прича о војнику* значила и борбу за уметност која није смела бити заборављена, нарочито у времену ратних страхота.

У складу са садржајем приче, тежиште инструменталног ансамбла у којем седам инструмената независно егзистира, је на виолини. Приказано је на који начин њен третман условљава концепцију макро и микро форме. Највиши музички и технички захтеви истакнути су у *Три плеса*, а када се чини да је у фактури богатој остинатима, дисонанцама и дивљим ритмовима виолина стављена у други план, драматуршки разлози оправдавају овај поступак. Музика и литерарни предлог су у блиској вези и утичу на избор техничких захтева, а затим и интерпретативних средстава. Дајући виолини перкусивни карактер, Стравински приближава темброве различитих инструменталних група, истовремено наглашавајући њихове особености у ансамблу. У исто време, ударалкама је поверена значајна драматуршка улога и самосталност, која до тада није виђена у литератури.

Анализирана је улога виолине на примерима композиција *Посвећење пролећа*, које стоји са једне стране његовог модернизма, и *Аполон и музе* са друге, између којих егзистира *Прича о војнику*. Материјал виолинске деонице у многим својим карактеристикама *излази* из *Посвећења пролећа*, па се тако у *Причи о војнику* срећу радикални (*Посвећење пролећа*) и умерени модернизам Стравинског (*Пулчинела*), који су условљени друштвено-историјским контекстом, док је балетом *Аполон и музе* композитор у стваралаштво вратио мелодијски елемент.

Међу бројним аудио и видео записима *Приче о војнику* могу се пронаћи занимљива извођења овог дела. Поред различитих изабраних интерпретација које сам проучавала, дошла сам до сопствених закључака који су, с једне стране снажно ослоњени на

композиторов запис, док са друге стране, одређена места у партитури дозвољавају слободу у циљу постизања драматургије. Уз услов да се поштују стилска ограничења, могуће је развијање сопствених метода и техника које ће довести до индивидуалних, оригиналних интерпретација овог ремек дела.

Прича о војнику пружа много могућности извођачима да се искажу на најбољи могући начин, али од њих захтева професионални приступ и изузетну техничку припремљеност. Због тога је ово дело и данас често на репертоарима ансамбала у различитим поставкама као ванвременско остварење високог креативног потенцијала и богатог историјског контекста, али и вечити изазов за извођење.

Приликом приступа комплексној теми истраживања која је предмет мог докторског уметничког пројекта, поједине методе истраживања су се посебно наметнуле. На почетку, примењена је теоријска метода која је укључила проучавање стручне литературе из подручја стваралаштва Игора Стравинског, естетике музике, виолинског извођаштва и др. Применом аналитичке методе сагледане су карактеристике композиционог поступка са посебним освртом на анализу виолинске деонице која је природно била у првом плану мог докторског уметничког пројекта. Закључци који су изведени говоре о веома сложеној улози виолине унутар партитуре, која има своје упориште у драмској радњи. Посебно је анализиран технички третман инструмента у извођачком смислу; минуциозан запис са једне стране, олакшава приступ интерпретацији и утврђује одређене стандарде, док са друге, даје простор за извесну слободу која може довести до сасвим различитих, аутентичних тумачења дела и приступа његовом извођењу.

Компаративна истраживачка метода примењена је у сегментима рада који се баве поређењем третмана виолинске деонице у делима Игора Стравинског, насталим у стилски различитим периодима његовог стваралаштва. Применом ове методе на *Причу о војнику*, која се хронолошки позиционира у средину композиторовог опуса, уочила сам стилске елементе наслеђене из претходног периода, као и оне који су уцртали пут новом стилском усмерењу, неокласицизму. Иста метода примењена је и на сегмент рада који се бави поређењем релевантних извођачких достигнућа. Искуство стечено у досадашњем професионалном раду, омогућило је извођење закључака који се тичу сопствених извођачких смерница, које јесу индивидуалне природе, али имају потенцијал да се афирмишу као методе и технике примењиве код других, нарочито младих уметника. Стога

смаграм, да су примена знања и искуства, стечених кроз практични рад у области, неопходни да би се достигао адекватан интерпретативни ниво и аутентичан уметнички израз.

Литература

1. Adorno, Teodor V. *Filozofija nove muzike* (prev. Ivan Foht). Beograd: Nolit, 1968.
2. Adorno, Theodor W. *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*. London and New York: Verso, 1992. y: Carr, Maureen A.: *After the Rite, Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-1925)*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
3. Agawu, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
4. Albright, Daniel. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
5. Antić, Branka. „Igor Stravinski“, y: *Muzička enciklopedija*, tom III. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 471-474.
6. Bargstadt, Wendy. J. *Stravinsky's Games of Chance: The Use of Card Games to Navigate between Two Worlds in Histoire du Soldat (1917-1918), The Rake's Progress (1951), and Jeu du Cartes (1937)*. The Pennsylvania State University, A Thesis in Musicology, 2013.
7. Барсукова-Сергеева, О. М. *Русская народная сказка как инструмент формирования коммуникативной компетенции иностранных учащихся, Русский язык за рубежом*: № 4/2013.
8. Bopp, Leonard. *The Tale of a Soldier: Uncovering the Identity in Stravinsky's L'Histoire du soldat*. y: The Prolongation of Work, ENGL 117, Spring 2016. Преузето са: <https://sites.williams.edu/engl117s16/uncategorized/the-tale-of-a-soldier-uncovering-identity-in-stravinskys-lhistoire-du-soldat/>
9. Butler, Christopher. “Stravinsky as Modernist“, y: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, (ed. Jonathan Cross). Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
10. Carr, Maureen A. (ed.): *A Facsimile of the Skeches*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2005.
11. Carr, Maurine A. *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-25)*. New York: Oxford University Press, 2014.
12. Carr, Maureen A. *Multiple Masks*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002. y: Maureen A. Carr (ed.): *A Facsimile of the Skeches*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2005.
13. Carr, Maurine A. *Stravinsky's „Histoire du Soldat“, A Facsimile of the Sketches*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2005.

14. Carter, Elliott. *Stravinsky: A Composer's Memorial*, Perspectives of New Music Vol. 9/10, 3 y: Maureen A. Carr: *After the Rite, Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-1925)*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
15. Chua, Daniel K. L. "Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of the Rite of Spring", y: *Music Analysis*. No. 26 (1/2), Oxford: Wiley-Blackwell, 2007, 59-109.
16. Cross, Jonathan. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
17. Cross, Jonathan. *Igor Stravinsky. (Critical Lives)*. London: Reaktion Books Ltd, 2017.
18. Cross, Jonathan. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
19. Cone, Edward T. "Stravinsky: The Progress of a Method", Perspectives of New Music 1, 1962.
20. Eksteins, Modris. *Preface to „Rite of Spring“*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1989.
21. Girard, Philippe. *Histoire du Soldat, The Music of a Text*, y: Maureen A. Carr (ed.): *A Facsimile of the Skeches*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc., 2005.
22. Horlacher, Gretchen. *Building Blocks*. New York: Oxford University Press, 2011.
23. Joseph, Charles M. *Stravinsky Inside Out*. New Haven: Yale University Press, 2001.
24. Maconie, Robin. *Experiencing Stravinsky: A Listener Companion*. Lanham Md: Scarecrow Press, 2013.
25. Mikić, Vesna. *Lica srpske muzike: Neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009.
26. Owen, Harold. *Modal and Tonal Counterpoint: From Josquin to Stravinsky*. New York: Schirmer, 1992.
27. Paddison, Max. „Stravinsky as Devil: Adorno's Three Critiques“, y: *The Cambridge Companion to Stravinsky*, (ed. Jonathan Cross), Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 195-203.
28. Paddison, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. y: Carr, Maureen A.: *After the Rite, Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-1925)*. Oxford: Oxford University Press, 2014, 135-154.
29. Penicka, Sarah. *Men of faith: Stravinsky, Maritain and the ideal Christian artifex*, y: Frances di Lauro (ed.), *Through a Glass Darkly: Reflections on the Sacred*. Sydney: Sydney University Press, 2006, 68-82.

30. Ramuz, Charles-Ferdinand. „Petit avertissement“, y: *L'Histoire du Soldat: Ramuz-Stravinsky*, septantieme anniversaire, 1918-1988.
31. Roberts, David. *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.
32. Sapio, Michael de. *Moral Conservatism of Igor Stravinsky. The Imaginative Conservative*, published on 29 June 2018. Преузето са: <https://theimaginativeconservative.org/2018/06/moral-conservatism-igor-stravinsky-musical-fables-michael-de-sapio.html>
33. Schwartz, Boris. *Stravinsky, Dushkin, and the Violin*, in Jann Pasler, ed., *Confronting Stravinsky*. Berkeley: University of California Press, 1986.
34. Smyth, David H., Traut, Don. *Stravinsky's Sketches for the Great Chorale*. Преузето са: https://www.esm.rochester.edu/integral/wp-content/uploads/2019/06/INTEGRAL_25_smyth_traut.pdf
35. Steinberg, Michael. „Program Notes for *Stravinsky: L'Histoire du Soldat*.“ Last modified January 2015. <https://www.sfsymphony.org>
36. Stone and Stone, (eds.), *The Writings of Elliott Carter*. Indiana University Press, 1977. y: Cross, Jonathan. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 78-96.
37. Stravinsky, Igor and Craft, Robert. *Expositions and Developments*. London: Farber and Farber, 1962.
38. Stravinski, Igor, Craft, Robert, *Memoari i razgovori*, I. Zagreb: Zora, 1972.
39. Стравински, Игор. *Хронике мога живота*. Београд: Графокомерц и Купола, 1994.
40. Svejda, Jim. *The Tale of The Soldier's Tale*, Gagliano Recordings, 1995, CD Recording liner notes.
41. Šuvaković, Miško. *Estetika muzike, modeli metode i epistemologije o/u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*. Beograd: Orion_Art, 2016.
42. Taruskin, Richard. „*Histoire du Soldat*“: *The Concept*, y: *Stravinsky and the Russian Traditions, Volume II*, Berkeley: University of California Press, 1996, 346-370.
43. Taruskin, Richard. *Russian Music at Home and Abroad: New Essays*. Oakland, California: University of California Press, 2016.
44. Trottier, Danik. *Histoire du soldat, la France dans le rétroviseur de Stravinski*. Nouvelle Histoire de la Musique en France (1870-1950), Equipe Musique en France, 2016. Преузето са: <https://emf.oicrm.org/nhmf-1918/>

45. Веселиновић-Хофман, Мирјана. *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
46. Van den Toorn, Pieter C., McGinnes, John. *Stravinsky and the Russian Period: Sound and Legacy of a Musical Idiom*. New York: Cambridge University Press, 2012.
47. Pieter C. van den Toorn, *Music, Politics, and the Academy*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
48. Van den Toorn, Pieter C. *Stravinsky and The Rite of Spring*. Berkley, CA: University of California Press, 1987.
49. Walsh, Stephen. „Stravinsky, Igor“, у: *Grove Music Online*, Oxford Music Online: Oxford University Press, Преузето са:
<http://www.oxfordmusiconline.com.mutex.gmu.edu/subscriber/article/grove/music/52818pg1>
50. White, Eric Walter. *Stravinsky - The Composer and his Works*. Second Edition. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1979.
51. Živković, Dragiša (gl. i odg. urednik). *Rečnik književnih termina*. Бања Лука: Романов, 2001.
52. <https://en.wikipedia.org/wiki/Pasodoble> Приступљено: 17. јануара 2021.
53. <https://www.novaslc.org/blogs/news/9301515-source-material-for-a-soldier-s-tale>
Приступљено: 6. јануара 2021.
54. <https://www.wisemusicclassical.com/news/3849/One-Hundred-Years-of-LHistoire-du-Soldat/> Приступљено: 19. јануара 2021.

Биографија

Тијана Милошевић је рођена 1978. године у Београду. Почела је да свира виолину у четвртој години. Факултет музичке уметности у Београду уписала је са 15 година, где је дипломирала и магистрирала у класи проф. Дејана Михаиловића. Специјализирала је на Џулијарду, као студент Дороти Дилеј и Луиса Каплана, а похађала је и мајсторске курсеве код Ицака Перлмана и Џошуе Бела. Године 1998. постала је најмлађи концертмајстор у историји Београдске филхармоније. Тијана Милошевић је била ангажована и као заменик концертмајстора Атинске камерате, а поред позиције концертмајстора Београдске филхармоније, ради и као концертмајстор камерног ансамбла *Double Sens*, који са солистом Немањом Радуловићем наступа широм Европе.

Од 2019. године Тијана Милошевић је запослена као доцент за оркестарску литературу на Катедри за гудачке инструменте и предавач на студијском програму Музичка режија на Факултету музичке уметности у Београду.

Тијана Милошевић је наступала са реномираним диригентима међу којима се издвајају Зубин Мехта, сер Невил Маринер, Курт Мазур, Дејвид Зинман, Џејмс де Прист, Михаил Јуровски, и други, као и са солистима попут Гила Шахама, Саре Чанг, Мише Мајског, Јулијана Рахлина, Нелсона Фреиреа, Фазила Саја, Николаја Луганског и многих других.

Објавила је неколико ЦД издања за ПГП РТС, међу којима се издвајају соло албум у области класичне музике *Музика за Тијану* и етно цез класик амбијентал ЦД под називом *World Music Contact*. Међу најскоријим издањима издваја се снимак Дуплог концерта Ј. С. Баха BWV 1043 (са Немањом Радуловићем) за *Дојче грамофон*.

Била је члан жирија телевизијског формата такмичења младих талената класичне музике *Virtuoso +4 2020*, а 2021. године члан жирија мастер класа Немање Радуловића у организацији фондације *Добар глас*.

Тијана Милошевић свира на виолини *Enrico Rocca* (Ђенова, 1910), која је власништво Београдске филхармоније.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Тијана Милошевић

Број индекса: 288

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Статуси виолине у Причи о војнику Игора Стравинског – приступ интерпретацији

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, април 2021.

Тијана Милошевић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора: Тијана Милошевић

Број индекса: 288

Студијски програм: Извођачке уметности, модул Камерна музика

Наслов докторског уметничког пројекта:

Статуси виолине у „Причи о војнику“ Игора Стравинског – приступ интерпретацији

Ментор: др ум. Игор Лазић, ванредни професор ФМУ

Коментор: др ум. Драгана С. Јовановић, редовни професор ФМУ

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, април 2021.

Тијана Милошевић