

Радост Галоња Кртинић¹

ДУАЛИЗАМ У ОПЕРИ *МРТВЕ ДУШЕ* РОДИОНА ШЧЕДРИНА: СИНТЕЗА РУСКОГ НАСЛИЈЕЂА И ЗАПАДНОЕВРОПСКИХ МУЗИЧКИХ СТРЕМЉЕЊА²

САЖЕТАК: Циљ рада јесте освјетљавање два свијета у опери *Мртве душе* Родиона Шchedрина: традиционалног и савременог у руској и западноевропској музичкој пракси, и то кроз мапирање кључних композиционо-техничких поступака који се огледају у избору паралелне, двоструке драматургије (први пут искоришћене у овом дјелу у односу на цјелокупну руску оперску литературу) и специфичних принципа изградње гогољевских ликова. Почетна тачка истраживања јесте стилско-стваралачки пут и поетика Шchedрина до настанка опере *Мртве душе*, а затим сагледавање композиторовог односа према истоименој Гогољевој поеми кроз анализу кључних композиционих идеја које су примијењене у оперском остварењу.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Родион Шchedрин, *Мртве душе*, *двје опере*, паралелна драматургија, озвучавање ријечи.

Стваралачка поетика Родиона Шchedрина – ка опери *Мртве душе*

Умјетнички пут једног од најзначајних савремених руских композитора, Родиона Константиновича Шchedрина (Родион Константинович Шchedрин, 1932), који је изњедрио богат опус од преко 150 дјела, започео је средином прошлог вијека и непрекидно траје све до данас. Из његовог пера настало је седам опера, пет балета, преко тридесет оркестарских дјела, те мноштво композиција за соло инструмент (и инструмент уз пратњу оркестра), камерни састав, а компоновао је и вокалну музику и музику за филм и театар. Почетна тачка овог истраживања јесте сагледавање Шchedриновог стилско-стваралачког пута и поетике до опере *Мртве душе* (*Мертвые души*), а затим мапирање композиторовог односа према Гогољевој поеми кроз анализу кључних композиционих принципа који су примијењени у оперском остварењу.

Шchedринов опус је, рекло би се, уравнотежен између једноставније, публици пријемчивије музике и нешто (извођачки и слушалачки) захтјевнијих остварења. Рана

¹ Контакт: radostgalonja@gmail.com

² Студија случаја писана је у оквиру предмета Музикологија 3 – Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета, под менторством ред. проф. др Соње Маринковић, у академској 2019/2020. години.

дјела заснована су на руским фолклорним напјевима, али почевши од Друге симфоније (1965), како Борис Шварц (Boris Schwartz) наводи, композитор је све више „истраживачки и авантуристички настројен“.³ Одлика „шchedриновског“ стила односи се на својеврсну комбинацију универзалности погледа на свијет и оригиналности музичког језика, те истанчаног укуса за синтезу иновације, са већ усвојеним обрасцима традиционалног. Васпитан углавном на темељима руске музике прве половине XX вијека, Шчедрин је шездесетих и седамдесетих година прошлог стољећа примјењивао различите авангардне технике у својим дјелима, али није дозволио да оне постану иманетни чинилац његовог стваралачког рада. Користећи елементе додекафоније, алеаторике, сонористике, пунктуализма (најчешће фрагментарно, тј. изван авангардног контекста), развијао је и обогаћивао властити музички језик. У складу с тим, Синелъникова (Ольга Владимировна Синелъникова) наводи: „Индивидуални ауторски стил Шчедрина формирао се у додиру са различитим областима савремене музике (неофолклоризам, авангарда, неоромантизам, полистилистика, неокласичарске тенденције), од којих он не зазира, али не ураћа у њих у потпуности“.⁴

Кроз ауторов стваралачки вијек, његов музички језик је конзистентан „у изражавању садржаја и музичке форме“,⁵ а у основи се налазе два кључна елемента: однос према руској традицији и монтажни принцип музичког мишљења. Са наслијеђем своје земље упознао се још као студент Московског конзерваторијума (1950–1955), када је одлазио на етнографске експедиције у Бјелорусију и Вологодску област. Тада је увидио значај и раскош руског фолклора, а бајке (*скаска*), народне пјесме, мелодије и жанрови (*частушка*⁶ и *страдания*) убрзо су постале интегрални дио Шчедринове стваралачке поетике. Поред музичког аспекта руске културе,⁷ њега интересује национално тло у својим

³ Boris Schwartz, *Music and Music Life in Soviet Russia. 1917-1981*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, 569.

⁴ Ольга Владимировна Синелъникова, *Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля*, автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствования, Москва, 2013, 3.

⁵ Исто, 10.

⁶ Частушке су добиле посебно мјесто у Шчедриновом првом концерту за оркестар *Озорные частушки* (1963). Упор. С. В. Венчакова, *Творчество Р. К. Щедрина: эволюция, жанровые и звуковые эксперименты. VI том учебного курса Отечественная музыкальная культура XX – первой четверти XXI века*, Москва, Издательские решения, 13. [Рукопис]

⁷ У времену прије настанка опере „Мртве душе“ композитор је написао неколико дјела посвећених или инспирисаних великанима руске, али и западноевропске класичне музике. Ту спадају композиције попут

(разноврсним) манифестацијама, било да су у питању велика дјела руске класичне књижевности или остварења пјесника XX вијека, приче из националне историје или мудрости народне бајке, карактеристичан темперамент народних ликова или пародија на бирократски систем, текстови православних молитава или агиографски извори и слично.⁸

Руска историја и наслијеђе заступљени су у Шчедриновом стваралаштву и кроз дјела руске књижевности, а оличени су у његовим музичко-сценским и хорским остварењима писаним на текстове Александра Пушкина (Александр Сергеевич Пушкин, 1799–1837),⁹ Лава Толстоја (Лев Николаевич Толстой, 1828–1910)¹⁰ и других аутора. Дјела са историјском тематиком заузимају посебно мјесто у његовом опусу.

Композитор користи најмоћнија музичка, књижевна, позоришна и кинематографска средства како би приказао сурова искушења која су задесила руски народ [...]; [он] укључује приче о прекретницама у историји Русије: црквени раскол, пугачовски устанак, доба совјетског терора тридесетих година XX вијека итд. Сама та чињеница говори много о томе да Шчедрин, називајући се „гранчицом на дрвету руске музике“, наставља велике традиције руских композитора. Присјетимо се Глинкиног *Живота за цара, Хованшчине* и *Бориса Годунова* Мусоргског, те *Рата и мира* Прокофјева.¹¹

С друге стране, принцип монтаже као још једна константа ауторовог музичког језика, његов специфични начин мишљења који проистиче из корелације музике и драме, односно тематике којом се у дјелима бави, у вези је са употребом широке лепезе жанровских и стилских елемената у његовом стваралаштву.¹² Ово дјелује као универзални вид Шчедриновог музичког мишљења и спроводи се узастопно у различитим периодима ауторове стваралачке креативности; повезан је са потребом да се комбинују контрасти и

Варијација на Глинкину тему за клавир (1957), *Двадесетчетири прелудијума и фуге за клавир* (1964), балета *Кармен свита* (1967) итд.

⁸ Исто, 11.

⁹ Ради се о хорским циклусима из 1950. године.

¹⁰ У питању је балет *Ана Карењина* из 1971. године.

¹¹ О. В. Синельникова, „Страницы русской истории сквозь призму жизни и творчества Родиона Щедрина“, *Вестник Кемгуки*, 26/2014, 139–140.

¹² Ольга Владимировна Синельникова, *Творчество Родиона Щедрина...*, нав. дјело, 5.

ставови о погледу на свијет, ступи у контакт са ефикасним облицима дијалога са слушаоцем, а дјелимично и са ванмузичким утицајима. Овакав начин размишљања мотивисан је свјесним креативним ставом композитора и истовремено одражава естетске категорије постмодернизма.¹³

Један од најуспјелијих примјера отјелотворења наведених композиторских преокупација јесте опера *Мртве душе*. Стога, циљ ове студије је указивање на два јасно диференцирана свијета у наведеном дјелу Родиона Шчедрина, односно, традиционалног и савременог у руској и западноевропској музичкој пракси, и то кроз мапирање кључних композиционо-техничких идеја и начина одсликавања ликова.

Музички колаж Гогољеве поеме *Мртве душе*

Према мишљењу Л. Г. Гришченко (Лариса Георгиевна Грищенко),¹⁴ највеће достигнуће руског музичког театра у другој половини XX вијека биле су оперске сцене *Мртве душе* (1966–1976, према поеми Николаја Гогоља /Николай Васильевич Гоголь, 1809–1853/), за коју је либрето написао сам композитор. Премијера дјела одржана је у московском Бољшој театру 1977. године, а поставку је урадио Б. А. Покровски (Борис Александрович Покровский), један од најбољих руских оперских режисера. Како Олга Синельникова наводи, композиција „одише“ руским карактером и савременим композиторским изразом,¹⁵ а Тараканов (Михаил Евгеньевич Тараканов) сматра да је Шчедрин изабрао „свеобухватну“ опцију за приказ сатиричне линије Гогољеве поеме, и то с циљем супротстављања двије главне сфере дјела – народне и бирократске Русије.¹⁶

Права иновација драмског рјешења опере била је подјела простора на двије равни – народне сцене и слике из живота земљопосједника. Сам композитор био је свјестан

¹³ Шчедринов рад укључује многе атрибуте постмодерне ере и савременог музичког језика, али је удаљен од радикално-експерименталне естетике авангарде. Дјела Родиона Шчедрина, који себе сматра поставангардним умјетником, не уклапају се у потпуности у постмодерну естетику, али без обзира на то – под њеним су утицајем. Централне тачке у ауторовом стваралаштву, у којима се могу уочити специфичности постмодерне естетике јесу „некласична интерпретација класичних традиција, плурализам и контекстуалност“. Упор. Исто, 11.

¹⁴ Л. Г. Грищенко, *Творческий облик Родиона Щедрина*, Суджа, Суджанский техникум искусств, 2011. [Рукопис].

¹⁵ О. В. Синельникова, „Опера *Левша* Родиона Щедрина: загадка русского гения и высокая 'температура' сюжета“, *Вестник Кемгуки*, 47/2019, 74–83.

¹⁶ М. Е. Тараканов, *Творчество Родиона Щедрина*, Москва, Советский Композитор, 1980.

музичке независности ових планова, тако да их је у либрету, објављеном у години премијере дела, назвао „двје паралелне опере у развоју“.¹⁷ Тај Шчедрин тзв. паралелизам „двје опере“ у директној је вези са најдубљим психолошким и филозофским значењем које је аутор могао да освијести у поеми. Док је стварао бесмртну галерију ликова својеврсног „карикатурног реализма“,¹⁸ Гогољ није имао тенденцију да прикаже искључиво оно што је ружно и безначајно. У складу са тим, поема обилује народним сценама којима одсликава једну Русију, али и његовим размишљањима о судбини народа и отаџбине. Насупрот томе, у поеми је описан посебан слој становништва, тј. догађаји из живота руских властелина.¹⁹

Тараканов наводи: „Кроз народно-пјесмене мелодије, композитор је отјелотворио гогољевску тему Русије“.²⁰ То се односи на истовремено приказивање сиромашног и богатог, нејаког и моћног. Важно мјесто заузима и идеја бескрајног простора руске степе, што је у директној вези са широким мелодијским линијама, у легато артикулацији. У вези са тим, пјесма *Сњегови нису бијели*,²¹ којом Шчедрин започиње оперу, треба да се изводи (како је истакнуо у партитури опере) „у маниру руског народног пјевања“.²² Међутим, композитор не користи изворни народни напјев, већ само елементе руског фолклора и оригиналне текстове пјесама. Он не цитира фолклорне мелодије, већ опонаша народни начин пјевања, пишући напјев у том духу. Осим тога, композитор га осавременује примјеном дванаесттонске технике, а својеврсни „деформитет“ руског напјева наставља се и кроз уплив хроматике и хетерофоно извођење хора.²³

Употреба хора у опери представља још једну специфичност, која се од самог почетка намеће као битан дио Шчедринове идеје о приказу гогољевских свјетова. Наиме, мали хор смјештен је у оркестарској јами, умјесто виолина. Може се рећи да аутор мијења

¹⁷ А. Ю. Боровкова, „Мёртвые души Р. Щедрина: два мира – два интонационно-смысловых пласта, в: И.В. Безгинова“, *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание*, Челябинск, 2013, 69.

¹⁸ Исто.

¹⁹ М. Е. Тараканов, нав. дјело, 286.

²⁰ Исто.

²¹ Рус. *Не белы снеги*.

²² Напјев изводе соло мецосопран и контралт, а накнадно им се прикључује хор. Отворена форма одаје утисак континуитета и неисцрпног тока пјесме. Мелодија се не завршава, већ се прекида, као да се наставља иза кулиса, тако да при сљедећем наступу не започиње изнова, већ се настави гдје је претходно прекинута. Упор. А. Ю. Боровкова, нав. дјело, 71.

²³ М. Е. Тараканов, нав. дјело, 287. В. напјев „Сњегови нису бијели“ у првом чину, на самом почетку опере (т. 2–5), у партитури: Rodion Shchedrin, *Dead Souls*, Moscow, Soviet Composer, 1979.

звучну перспективу с удаљеним звучањем гласова, чиме уједно најављује колаж различитих, неочекиваних (али искоришћених у служби откривања Гогољеве поруке) композиционо-техничких поступака које ће примијенити у остварењу.

Музички приказ, односно озвучавање Гогољевог текста, један је од темеља изградње драматургије дјела. Како Тараканов истиче, главни задатак постао је „интонирање језичких решења које је предложио Гогољ. Текст *Мртвих душа* у опери је добио [...] живу звучност. Оно што се истиче при читању поеме преточено је у музику“.²⁴ Инспирација или средство за приказ ликова јесте у начину њиховог говора, само њима својствен начину изражавања, посебном изгледу, навикама, подацима о свијету око њих и њиховом односу према људима.

Озвучавање прозног текста, гдје су потцртани смисаони и акцентни аспект ријечи, одаје утисак да је у питању речитативна опера.²⁵ У прилог томе иде и ауторов запис у предговору партитуре клавијског извода дјела, гдје је назначено да је опера замишљена као „вокално преосмишљавање гогољевске прозе“.²⁶ Тако настају различити вокални портрети ликова, чији су карактери приказани кроз разнолике мелодијске рељефе. Један од типичних примјера јесте наступ Собакевича на почетку другог чина опере, гдје мелодијска слика подсећа на, како Тараканов наводи, ход спорог и лијеног медвједа. Осим тога, говорна интонација преточена је у музичку, али је задржала свој природни облик, што подсећа на третман баса у буфо операма.²⁷

Посебно мјесто у Шчедриновом вокалном портретисању заузима лик Чичикова, који није приказан на уобичајен начин: кроз лик хероја који размишља о својој судбини. Напротив, у питању је превртљивац и улизица који продире у људски ум и говори оно што други очекују. Из тог разлога, он нема своје типичне музичке карактеристике у опери. Чичиков је надарен глумац и, сусрећући се са неким од других ликова, одмах „усваја“ његову интонацију како би шармирао саговорника. У музичком рјешењу његовог лика могу се разликовати два плана. Први план односи се на приказ Чичикова у друштву, гдје

²⁴ М. Е. Тараканов, нав. дјело, 289.

²⁵ У руској оперској традицији, односу између писане и пјеване ријечи придаван је огроман значај. То је уочљиво у дјелима као што су *Камени гост* Даргомижског, *Женидба* и *Борис Годунов* Мусоргског, *Ликова дама* Чајковског, *Мавра* и *Бајка* Стравинског и *Нос* Шостаковича. Упор. Исто, 290.

²⁶ Исто.

²⁷ Исто, 293. В. вокални парт Собакевича у 9. сцени *Собакевич* са почетка другог чина (т. 7–16), у партитури: Rodion Shchedrin, нав. дело.

он покушава да се докаже, да би добио статус. Његов лик често је представљен кроз стакато артикулацију (што је и једна од линија која раздваја свијет земљопосједника од широких мелодијских захвата народних напјева у опери), која опет подсјећа на традицију буфо опере.²⁸ Овај приступ уочљив је у сценама Чичиковљевих разговора са различитим земљопосједницима.

С друге стране, у ситуацијама кад остане сам, без маске лицемјерја, лик Чичикова је музички „огољен“ и приказан као жртва апсурда једног друштва (в. примјер 4).²⁹ У складу с тим, у слједећем нотном примјеру уочљиво је „незадовољство“ особе чији су планови нарушени. То се манифестује у нестабилности интонације: на примјер, раздражени усклик *Проклети били сви* замјењује се еластичним скоком прво умањене квинте, а затим мале сексте и мале септима на текст *који су изумили ове балове*.³⁰ На тај начин, Шчедрин је показао Чичиковљеву несталност и дволичност, али и спремност да се извуче из свих по њега неповољних ситуација.

Следећи аспект Шчедринове поставке Гогољеве поеме тиче се односа између два свијета у опери: „народног“ и „бироградског“. Радња се одвија наизмјенично, а понекад и истовремено, кроз преплитање двије сфере руског друштва – перспективе културно-историјског, народног наслијеђа и приземног свијета имућних. У складу с тим, и позорница је подијељена на два дијела: у доњем дијелу сцене, међу мноштвом ствари, врх друштва „затрпан“ је и оптерећен материјалним, а горњи сегмент сцене резервисан је за приказ пустог, тужног руског пејзажа. Свака сцена има независну радњу која открива суштину ликова. Примјер наведеног је сцена бр. 10 из другог чина (*Кочијаш Селифан*), која се заснива на четири независна плана:

1. тихом наступу оркестра који изводи тему пута;
2. извођењу „народног хора“ који ствара ефекат звучне покривености цијелог простора;

²⁸ В. примјер првог мелодијског типа Чичиковљевог лика, у ариозу из 4. сцене првог чина под називом *Манилов* (т. 22), у партитури: Rodion Shchedrin, нав. дело.

²⁹ В. примјер другог мелодијског типа Чичиковљевог лика у 15. сцени *Чичиков* из првог чина (т. 3–7), у партитури: Rodion Shchedrin, нав. дело.

³⁰ А. Ю. Боровкова, нав. дјело, 70.

3. извођењу двојице солиста „у руском народном маниру пјевања“ с ефектом звучања „изблиза“;
4. дијалогу Селифана са Чичиковом и са сељацима поред пута, као и узвицима и монологу самог кочијаша.³¹

Посебна улога у односу два свијета припада слици пута: све што се догађа на путу има посебно значење. Пут(овање) је представљен(о) као вишедимензионални простор који „одзвања“ различитим гласовима природе, људским пјесмама, дијалозима и монолозима ликова. Исти монолог Селифана из 10. сцене (други чин) означава размишљање о „последњим питањима“ живота и смрти, судбини и истини, при чему се налази на огромним просторствима његове родне земље.³² Овим потезом, Шчедрин је „створио [један од] најважнијих врхунаца у опери – пресјек свјетова, тј. пут као границу која раздваја националне и земљопосједничке – друштвене – слојеве, али их и уједињује у историјском путовању и заједничкој националној судбини“.³³

Семантички врхунац приказа народног свијета је сцена бр. 12 *Плач војникове мајке*, у којој је композитор зашао у саму срж народног свијета и створио ефекат ритуалног погребног нарицања. То је остварено укључивањем специфичног начина пјевања који граничи са плакањем. *Плач војникове мајке* изводи се у потпуном мраку, гдје слушаоцу не треба ништа да одвлачи пажњу од продорног израза соло мецосопрана, у чијем гласу је концентрисана сва снага драмске изражајности.³⁴ *Плач* може да се протумачи као успон од обредног, ритуалног ка религиозном и духовном, односно као „уздизање од земаљског ка небеском и вјечном“.³⁵

³¹ В. у партитури: Rodion Shchedrin, нав. дело, 173–185.

³² В. Селифанов наступ у 10. сцени *Кочијаш Селифан* из другог чина (т. 6–12), у партитури: Rodion Shchedrin, *Dead Souls*, нав. дело.

³³ Л. А. Серебрякова, „Мёртвые души Родиона Щедрина: мифопоэтика народных сцен“, *Проблемы музыкальной науки*, 2, 2008, 213.

³⁴ В. завршне тактове 12. сцене *Плач војникове мајке* из другог чина, у партитури: Rodion Shchedrin, *Dead Souls*, нав. дело.

³⁵ Л. А. Серебрякова, нав. дело, 217.

Закључак

Опера *Мртве душе* Родиона Шчедрина је недвосмислено једно од ремек-дјела савремене руске оперске литературе. Атипична тематика и радња поеме, у којој не постоји херој или побједник, послужиле су композитору да истраже сав композиционо-технички потенцијал и кроз музичко-сценско остварење да сопствени допринос тумачењу Гогољевог дјела. У складу с тим, у раду су прво мапиране кључне тачке ауторове стваралачке поетике, што је послужило као усмјерење при трагању за специфичностима у оперским сценама.

Несумњиво, дјело *Мртве душе* ће у руској оперској литератури остати забиљежено као прво остварење са паралелном драматургијом, гдје је композитор истовремено „водио“ причу о два свијета: народном (културно-историјском, духовном и узвишеном, музички одсликаним дугим, легато мелодијама) и свијету земљопосједника (приземном, ниском и материјалном, приказаним кроз стакато артикулацију и речитативне наступе ликова). Осим тога, дуализам је уочљив и између савремених музичких идеја (дванаесттонска техника, изостављање виолина из оркестра, смјештање хора у оперску јаму, постизање удаљене или приближене звучности гласова итд.) и односа према руској и западноевропској традицији (напјеви у народном духу и који се изводе у стилу руског народног пјевања, третман баса као у буфо опери, транспозиција мелодије говорне ријечи у пјевану и др).

С друге стране, техника монтаже као друга константа његовог стваралачког чина, у опери *Мртве душе* потцртала је наведене дуалности традиционалног и савременог, приземног и неовоземаљског, обредног и религиозног. Ова техника послужила је као погодно средство за што огољенији приказ апсурда живота у високом друштву, што је посебно подвучено преплитањем сцена у којим се истичу узвишене вриједности (нпр. плач војникове мајке из 12. сцене или Селифанов наступ из 10. сцене).

Шчедринов „призив“ традиције присутан је (у већој или мањој мјери) кроз цјелокупан опус, али највише долази до изражаја управо у дјелима писаним на текстове руских аутора. Тражећи узор у наслијеђу своје земље (али и изван ње), те пратећи савремене музичке токове и пажљиво користећи њихове тековине, Шчедрин је Гогољеву поему обукао у ново рухо, удахнувши јој живот сопственог тумачења кроз откривање најдубљих слојева пишчевих порука. Поврх тога, композитор је отворио ново поглавље

музичко-сценског стваралаштва друге половине XX вијека у Русији, због чега ће остати упамћен као један од стваралаца који се (из)борио за опстанак „душе“ руске опере.

ЛИТЕРАТУРА:

- Боровкова, А. Ю. „Мёртвые души Р. Щедрина: два мира – два интонационно-смысловых пласта“, в: И. В. Безгинова (ред.), *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание*, Челябинск, 2013, 66–72.
- Венчакова, С. В. *Творчество Р. К. Щедрина: эволюция, жанровые и звуковые эксперименты. VI том учебного курса Отечественная музыкальная культура XX – первой четверти XXI века*, Москва, Издательские решения. [Рукопис].
- Грищенко, Л. Г. *Творческий облик Родиона Щедрина*, Суджа, Суджанский техникум искусств, 2011. [Рукопис].
- Серебрякова Л. А. „Мёртвые души Родиона Щедрина: мифопоэтика народных сцен“, *Проблемы музыкальной науки*, 2, 2008, 210–221.
- Синельникова, Ольга Владимировна. *Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля*, автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва, 2013.
- Синельникова, О. В. „Страницы русской истории сквозь призму жизни и творчества Родиона Щедрина“, в: *Вестник Кемгуки*, 26/2014, 134–141.
- Синельникова, О. В. „Опера *Левша* Родиона Щедрина: загадка русского гения и высокая 'температура' сюжета“, в: *Вестник Кемгуки*, 47/2019, 74–83.
- Тараканов, М. Е. *Творчество Родиона Щедрина*, Москва, Советский Композитор, 1980, 285–304.
- Shchedrin, Rodion. *Dead Souls*, Moscow, Soviet Composer, 1979. [Партитура].

- Schwartz, Boris. *Music and Music Life in Soviet Russia. 1917–1981*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.

Radost Galonja Krtinić

DUALISM IN THE OPERA *DEAD SOULS* OF RODION SHCHEDRIN: A SYNTHESIS OF RUSSIAN HERITAGE AND WESTERN EUROPEAN MUSICAL ASPIRATIONS

SUMMARY: The aim of this paper was to reveal two worlds in Rodion Shchedrin's opera *Dead Souls*: traditional and contemporary in Russian and Western European music practice, through mapping of main compositional-and-technical procedures reflected in the choice of parallel, double dramaturgy (first applied in this work in relation to the entire Russian opera literature) and specific construction principles of Gogolian characters. The starting point of research is Shchedrin's stylistic-and-creative path and poetics until the creation of opera *Dead Souls*, then the composer's attitude towards Gogol's poem through the analysis of main compositional ideas in the opera.

It is noticeable that Shchedrin simultaneously (and successfully) "led" the story of two areas: folk (cultural-and-historical, spiritual and transcendental, musically depicted with long, *legato* melodies) and the world of landowners (ground, low and material, presented through *staccato* articulation and recitative performances). In addition, dualism is noticeable between contemporary musical ideas (twelve-tone technique, omission of violins from the orchestra, placing the choir in the opera pit, achieving distance or proximity in voices sonority etc.) and the relationship to Russian and Western European tradition (folk-spirit songs which are performed in the style of Russian folk singing, the treatment of bass as in opera buffa, a transmission of spoken word in singing, etc.).

KEYWORDS: Rodion Shchedrin, *Dead Souls*, two operas, parallel dramaturgy, musical transposition of word.