

Милош Браловић¹

ИЗМЕЂУ СТАРОГ И НОВОГ СВЕТА: ПОЗНА ДЕЛА АРНОЛДА ШЕНБЕРГА²

САЖЕТАК: Главну тему овог рада чине позна дела Арнолда Шенберга настала по композиторовом одласку у Сједињене Америчке Државе 1933. године. Као студије случаја, обрађене су следеће композиције: Свита у старом стилу (1934), Друга камерна симфонија (1939), Гудачки трио (1946) и кантата *Преживели из Варшаве* (1947). На наведеним примерима покушали смо да установимо како се и на које начине индивидуални стил Арнолда Шенберга трансформисао по доласку у нову средину, са једне стране, а са друге – начине на које је Шенберг обогатио музички живот Сједињених Америчких Држава.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Арнолд Шенберг, Сједињене Америчке Државе, Свита у старом стилу, Друга камерна симфонија, Гудачки трио, *Преживели из Варшаве*, трансфер вредности.

Увод

Плодоносна стваралачка активност (родом бечког) композитора Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), обележена је великим бројем дела, чијим прегледом се јасно уочавају различите развојне фазе кроз које је овај аутор пролазио током своје композиторске каријере. Његов рани стваралачки период обележен је позноромантичарским стилским усмерењем, по узору на Брамса (Johannes Brahms) и Вагнера (Richard Wagner), као што су секстет *Преображена ноћ* (*Verklärte Nacht*), оп. 4 из 1899, или симфонијска поема *Пелеас и Мелизанда* (*Pelleas und Melisande*), оп. 5 из 1903. године. Можда најмонументалнија међу њима јесте и кантата *Песме о граду Гури* (*Gurre-Lieder*), за симфонијски оркестар четворног састава и четири хора, настајала између 1900. и 1903. године, а прерађена око 1911. године. Главна карактеристика ових дела јесте веома развијен позноромантичарски музички језик, на трагу поменутих композитора, Брамса и Вагнера – језик који је доведен до својих крајњих граница у овом периоду композиторовог стваралаштва. Паралелно са развојем тоналитета у тим делима, дошло је и до преиспитивања традиционалног рада са тематским материјалом. Преломну тачку у наведеном раздобљу чини Камерна симфонија оп. 9 за 15 инструмената у Е-дуру, из 1906. године. Ово дело представља, са једне стране, синтезу Шенберговог

¹ Контакт: milosbralovic@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 Драгане Стојановић-Новичић, у академској 2017/2018. години.

позноромантичарског искуства, а са друге, својом формалном концепцијом и хармонским језиком најављује дела којима ће почети композиторова такозвана преддодекафонска фаза.³ Иако има назнака напуштања тоналитета већ у овом остварењу, Шенбергово прво „испробавање“ атоналности одиграва се у четвртом ставу Другог гудачког квартета оп. 10 у фис-молу из 1908. године.⁴

Преддодекафонску фазу чине дела такозване слободне атоналности, међу којима су и Три комада за клавир оп. 11 из 1910. године (представљају први у целини атонални опус), Пет комада за оркестар, где композитор ради са параметром тонске боје, као и моноопера *Иичекивање* (*Erwartung*) оп. 17 из 1909. године, која представља композиторово веома специфично истраживање подсвести.

У периоду између 1913. и 1923. године Шенберг је истраживао начине организације атоналног и атематског музичког дела, што га је довело до додекафонске технике. Комад број 5 из Пет комада за клавир из 1923. године прво је ауторово дело са доследно примењеном додекафонском техником. Дувачки квинтет оп. 26 (1924), Три сатире оп. 28 за мешовити хор и инструментални састав (1925/1926), Варијације за оркестар оп. 31 (1926/1928), нека су од дела која у периоду између два светска рата представљају најзначајнија остварења ове фазе.

Многа од ових остварења су изведена у Сједињеним Америчким Државама пре Шенберговог доласка на амерички континент. Чињеница је да јавност није била равнодушна према њима. На пример, *Пјеро месечар* (*Pierrot Lunaire*), мелодрам из 1912. године је, према речима Џејмса Ханекера (James Gibbons Huneker), у децембру исте године, оцењен као дело које је из корена пореметило уметност,⁵ док је Хенри Финк (Henry T. Finck) неколико година касније ово дело прогласио неозбиљним.⁶ Већина у то време старијих (америчких) критичара сматрала је да параметар тонске боје није кључан структурални елемент одређеног музичког дела; иако се међу будућим генерацијама став

³ Прва камерна симфонија оп. 9 за 15 инструмената јесте дело веома интересантне формалне концепције. Ова једноставачна композиција подељена је на пет одсека, који истовремено одговарају сегментима сонатно-симфонијског циклуса, али и деловима сонатног облика. Први став чини експозиција сонатног облика са темама у Е-дуру и А-дуру, потом следи други одсек који представља троделни скерцо, у трећем одсеку долази до развоја материјала експозиције, четврти одсек има улогу лаганог става, док пети представља репризу експозиције у основном Е-дуру.

⁴ Овај четвороставачни циклус је веома специфичан, будући да се у трећем и четвртом ставу гудачком квартету прикључује и глас, а да су као текстурални предложак послужили стихови експресионистичког песника Штефана Георгеа (Stefan George).

⁵ Упор. Mark N. Grant, *Maestros of the Pen. A History of Classical Music Criticism in America*, Boston, Northeastern University Press, 1998, 122–123.

⁶ Исто, 187.

променио, морамо имати у виду да је у првим деценијама XX века ово био веома устаљен приступ,⁷ што је у великој мери узроковало негативан став критичара према Шенберговим атоналним делима (нарочито када је реч о Пет оркестарских комада оп. 16).

У фокус овог есеја поставићемо нека од касних остварења Арнолда Шенберга, настала по његовом доласку у Сједињене Америчке Државе 1933. године, будући да је у том периоду створио велики број композиција, деловао као педагог и био веома утицајан у америчком музичком животу.⁸ Имајући у виду чињеницу да је до тог времена Шенбергов рад био идентификован као немачки без обзира на његово јеврејско порекло, затим крштење у протестанској цркви, бројне следбенике (међу којима и доста Јевреја), а у датом тренутку и миграцију у потпуно другачију друштвено-политичку средину,⁹ покушаћемо да представимо контекст настајања и платформу структурације неких од његових касних остварења у којима је овај аутор показао зрелост и синтезу свог индивидуалног стила. Поред тога, у светлу настанка и система обликовања одређених дела, тежићемо да уочимо односе између Шенберговог немачког наслеђа и његовог пријема у новој средини. Дела која овом приликом улазе у разматрање јесу Свита у старом стилу из 1934. године, Друга камерна симфонија оп. 38 из 1938. године, *Преживели из Варшаве (A Survivor from Warsaw)* из 1947. године и Гудачки трио оп. 45 из 1946. године. Ова дела су изабрана јер су настала из различитих разлога (најчешће су у питању поруцбине), али и због чињенице да се међусобно битно разликују по свом музичком језику (са једне стране, реч је о тоналним, а са друге, о додекафонским делима). Она се убрајају у најрепрезентативнија касна дела Арнолда Шенберга, кроз чији је настанак, анализу и рецепцију могуће објаснити и централни проблем овог есеја. Међу њима су и бројна друга остварења, такође међусобно различита у погледу третмана музичког језика (на пример, *Kol Nidre* оп. 39, за наратора, мешовити хор и оркестар, Варијације на речитатив за оргуље оп. 40, Концерт за клавир оп. 42, Варијације за оркестар оп. 43а, Фантазија за виолину и клавир оп. 47 и друга),¹⁰ која свакако указују на Шенбергову богату композиторску делатност након 1933. године. Њихове композиционо-техничке карактеристике указују на, са једне стране, удаљавање од

⁷ Исто, 327.

⁸ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford, Oxford University Press, 2011, xi.

⁹ Исто, 46–47.

¹⁰ *Kol Nidre*, *Варијације на речитатив* и *Варијације за оркестар* припадају значајнијим тоналним остварењима, а *Концерт за клавир* и *Фантазија за виолину и клавир* су међу значајнијим додекафонским делима касног периода.

додекафонских принципа – у случају тоналних дела – а са друге, на враћање додекафонској техници. Ни у првом, али ни у другом случају, Шенберг није рестаурирао свој 'стари стил', већ се, попут спиралног кретања, враћао овим техникама на вишем, зрелијем нивоу, као што ћемо то уочити на одабраним примерима.

Пре него што бисмо прешли на тумачење поменутих дела, скренули бисмо пажњу на неке од односа који су успоставили између Шенберга и домицилне публике по његовом доласку у Америку. Шенберг је, као и Хиндемит (Paul Hindemith) или Бела Барток (Béla Bartók), био међу композиторима који су сматрали да заслужују веома високу репутацију у Америци, иако нису, као Стравински (Игор Фёдорович Стравинский), били аутори дела која су тамо доживела велику популарност, те нису могли да се издржавају као слободни уметници; ипак, чак ни на самом почетку боравка у САД они нису били ни потпуни аутсајдери.¹¹ Шенберг је, са једне стране, био задовољан свакодневним животом, позицијом на Универзитету у Лос Анђелесу (University of California – Los Angeles/UCLA), али је, са друге стране – како се сазнаје из писама Рудолфу Колишу (Rudolf Kolisch) и Оскару Кокоски (Oskar Kokoschka) – сматрао да укус америчке публике није довољно развијен и да је превише комерцијализован.¹²

Чињеница је да главну одлику Шенберговог композиционог поступка чини сама процедура компоновања, која – како то објашњава истакнути амерички композитор и својевремено водећи критичар, Вирџил Томсон (Virgil Thomson) – композитора несумњиво сврстава међу модернисте.¹³ И, иако би то значило да процедура компоновања представља суштину Шенберговог дела, то не значи да се он у музици ни на који начин не бави емоцијама, већ да кроз своју музику анализира, односно испитује емоције, али их нужно и не изражава, те да управо ова карактеристика његова дела чини јединственим.¹⁴ За Томсона, термин додекафонска техника никада није био довољан да опише све оно што је Шенберг учинио у свом стваралаштву ове провенијенције.¹⁵ Из Томсоновог описа Шенберговог стила могуће је закључити који су били композиторови

¹¹ Упор. Joseph Horowitz, *Artists in Exile: How Refugees from Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*, New York, Harper Collins Publishers, 2008, 112.

¹² Исто, 112–113.

¹³ Упор. Virgil Thomson, „Schönberg's Music“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954*, New York, The Library of America, 470.

¹⁴ Исто, 471.

¹⁵ Исто, 472. Томсон реферира на Шенбергово стваралаштво до 1944. године, када је настао овај чланак.

(Шенбергови) ставови о компоновању, те да стога његова дела можда и нису била најпријемчивија америчкој публици.

Напомињемо да Шенберг себе никада није у потпуности сматрао америчким композитором.¹⁶ Упркос чињеници да је остао веран својим европским (аустро-немачким), али и јеврејским коренима, ипак је постао држављанин Сједињених Америчких Држава и био веома посвећен унапређивању америчке уметничке музике.¹⁷ Но, америчка публика (најпре стручна) сусрела се са Шенберговим делима (као што су Комади за клавир оп. 11, Пет оркестарских комада оп. 16, а међу њима је и уџбеник из хармоније [*Harmonielehre*]) још 1911. године.¹⁸ Колико год да је од тог периода Шенберг био доживљаван као револуционар, по доласку у Америку је приметна промена у његовом стилу (након дугог низа година, Шенберг је поново компоновао тонална дела већег формата). Према речима Луа Херисона (Lou Harrison), није сигурно да ли се ова трансформација догодила управо због доласка у нову средину или због специфичног стваралачког механизма, према чијим би се кретањима и усмерењима генерално синтетизовала стваралачка настојања у периоду позног стваралаштва одређеног композитора.¹⁹

Унапређење оркестарског репертоара

Бројна Шенбергова остварења настала на америчком континенту, резултат су поруцбина локалних друштва музичара (како њихових руководилица, тако и диригената и извођача), али и професора са високошколских институција. У овом поглављу протумачили бисмо одређене елементе коначног изгледа неких од ових композиција, како бисмо установили

¹⁶ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 137. Занимљиво је да Вирџил Томсон наводи однос између темпа и динамике као основну разлику између америчке и европске музике. Наиме, у европској музици XIX века постоји директно пропорционалан однос између динамике – тачније крешенда – и убрзања: музика европског романтизма (најпре немачког) управо уз постепене промене у динамици има и постепене промене у темпу. Аутор сматра да америчку музику карактерише супротна појава: уз постепене промене у динамици темпо остаје непромењен, то јест, нема никаквих осцилација у темпу. Такозвани крешендо без убрзања појављује се и у европској музици XX века, у појединим делима (на пример *Посвећење пролећа /Le sacre du printemps/* Игора Стравинског /Игор Фёдорович Стравинский/). Опширније о томе у: Virgil Thomson, „Americanisms“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954...*, нав. дело, 586–588.

¹⁷ Исто. Према речима Роџера Сешонза (Roger Sessions), Шенберг је постао амерички држављанин тек десет година по свом доласку у САД 1933. године. Упор. Roger Sessions, *Schoenberg in the United States*, <http://schoenberg.at/index.php/en/1944-roger-sessions-schoenberg-in-the-united-states>.

¹⁸ Упор. исто.

¹⁹ Упор. Lou Harrison, *Homage to Schoenberg: the Late Works*, <http://schoenberg.at/index.php/en/1944-lou-harrison-homage-to-schoenberg>.

да ли се и на који начин Шенбергов језик у њима модификовао у односу на композиторова дела настала у Европи.

Свита у старом стилу, 1934. – Не рачунајући поједине скице и Шест песама за мушки хор оп. 35, Свита у старом стилу из 1934. године, за гудачки оркестар, представља прво тонално дело већих размера, а истовремено и прво дело које је овај композитор написао по доласку у Америку.²⁰ Мартин Бернштајн (Martin Bernstein), професор музике на Њујоршком универзитету (New York University) и контрабасиста у Симфонијском оркестру Чотокуе (Chautauqua Symphony), је – у жељи да обогати репертоар у оркестру у којем је свирао – дао Шенбергу идеју за писање оваквог дела.²¹ Свита у Ге-дуру конципирана је као петоставачни циклус са следећим ставовима: 1) Увертира и fuga, 2) Адађо, 3) Менует, 4) Гавота и 5) Жига.

Почетни став сачињен је од смене два одсека, Ларго и Алетро, оба окарактерисана веома упечатљивим пунктираним ритмом. Смена ова два одсека представља смену монументалне увертире лаганог темпа и различитих одсека фуге. Други став, Адађо, у форми је троделне песме са динамизованом репризом. Менует и Гавота су у форми сложене троделне песме, а последњи, Жига, обликован је у форми ронда са три теме. Од укупног броја ставова, једино други и четврти, Адађо и Гавота, нису у основном тоналитету, већ су написани у паралелном е-молу, односно, медијантном Бе-дуру. Стари стил ове свите најпре се огледа у одабиру ставова, који чине барокне игре. Али, од барокних игара, остао је само њихов карактеристичан ритам и метар, док су формални обрасци (осим фуге) каснији. Дакле, Шенберг у овој свити користи класичне формалне моделе, које, имајући у виду његово укупно стваралаштво, готово да и никада није напуштао.²² Но, оно што више привлачи пажњу у односу на формалне обрасце и старе игре ове свите јесте њихова реинтерпретација помоћу примене савремених извођачких техника и осавремењеног (али све време тоналног) музичког језика. То, наравно, сведочи о Шенберговом владању композиционим техникама, али и о познавању извођачке

²⁰ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 140.

²¹ Исто.

²² У жељи да додекафонију афирмише као композициону технику, Шенберг ју је користио како би креирао традиционалне формалне обрасце, као што је то случај у, на пример, Дувачком квинтету оп. 26, али и у каснијим додекафонским делима. О томе сведочи и чињеница да је Шенберг сам себе желео да определи као још једну „карику“ у развоју немачке музике. Опширније о томе у: Arnold Schoenberg, “Brahms the Progressive“, in: Leonard Stein (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, (transl. by Leo Black), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984, 398–441.

технике гудачких инструмената.²³ У поређењу са композиторима чија је неокласицистичка оријентација била јасна у периоду тридесетих година XX века (као што су Стравински, Хиндемит или Вајл /Kurt Julian Weill/), а од којих су се неки управо тридесетих година настанили у САД), Шенбергов приступ старом стилу у овој свити је софистициранији, експерименталнији, али и мање пародичан.²⁴ Како год да се Шенберг поставио према конвенционалним формалним обрасцима и музичком језику, чињеница је да је створио (у извођачком смислу) веома захтевно дело, чије су фразирање, потези гудалом, интонација и прстореди веома комплексни.²⁵ Дело није постало званичан део репертоара ни професионалних оркестара, нити студентских оркестара, а јавност је по питању рецепције била подељена.²⁶

Чињеница је да је Шенберг створио дело, које је пре свега имало педагошку улогу и које је требало да обогати репертоар гудачких оркестара у Америци. Иако ова композиција представља једно од остварења на основу којих је Шенберг могао да се сврста међу америчке композиторе, уколико имамо у виду укупан контекст у коме настаје и чињеницу коме је намењена, Шенберг је, ипак, у њој начинио одређено сумирање својих европских музичких искустава. Ослањајући се на сопствено познавање свирања гудачких инструмената, али и на владање оркестрацијом, као и на технику компоновања „увежбану“ кроз велики број ранијих дела, Шенберг је без сумње у овом остварењу приказао своје композиционо-техничко мајсторство.

Камерна симфонија оп. 38, 1939. – Друга камерна симфонија у ес-молу коначно је завршена 1939. године. Ово дело је отпочето још 1906. године, одмах након Прве камерне симфоније у Е-дуру оп. 9. Пре Шенберговог одласка у Америку, ревидирана је у више наврата – 1911. и 1916. године. Повод за завршетак дела била је наруџбина Фрица Стиедрија (Fritz Stiedry), диригента Оркестра пријатеља музике (The New Friends of Music Orchestra).²⁷ Шенберг је ову симфонију конципирао као двоставачни циклус. Првом ставу је накнадно додао последњих 20 тактова, док је други став значајно

²³ Шенберг је, поред своје композиторске, диригентске и педагошке активности био и извођач. Његово музичко образовање почело је учењем свирања виолине, а потом и осталих гудачких инструмената. Опширније о томе у: [Anonymous], *Arnold Schönberg – Biography*, <http://www.schoenberg.at/index.php/en/schoenberg-2/biographie>.

²⁴ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 141.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто. Наводи се да је на источној обали постојао веома негативан, а на западној обали САД-а веома позитиван став о овом делу. Са једне стране, на западу, Свита као да је приказивала композиторово мајсторство, а на истоку – одређени вид посустајања у прогресивним идејама и повлађивање укусу Холивуда.

²⁷ Исто, 71.

продужио, дописавши све од 309. такта надаље (другом ставу је додао 180 тактова, укупно целој симфонији 200).²⁸ Односно, имао је 143 такта првог става у троделној форми у ес-молу, 86 тактова другог става, скоро комплетне експозиције сонатног облика у Ге-дуру, уз скице за развојни део, репризу и коду, као и поему *Тачка заокрета* (Wendepunkt), која је требало да, заједно са симфонијом, постане део мелодрама.²⁹ У коначној верзији, ставови су уобличени као сложена троделна песма и сонатни облик. Иако је музички језик ове симфоније нешто сложенији у односу на Свиту у старом стилу (чешћа је појава квартних акорада, поларних веза и слично), цела симфонија одише доминантно лирским, а у другом ставу чак и помало пасторалним карактером. Камерни карактер је наглашен линеарним писмом, које је, како се наводи, проистекло из искуства писања додекафонске музике.³⁰ Ова композиција такође указује на чвршће везе са европским наслеђем (у односу на Свиту у старом стилу), нарочито ако имамо у виду да је започета још 1906. године у Бечу. Иако је коначна верзија дела писана у маниру других симфонија које су у то време настајале на америчком тлу,³¹ његове стриктно музичке карактеристике пре указују на синтезу Шенберговог личног стила, него на заснивање неког препознатљивог композиторовог односа према евентуалном америчком музичком идиому. Најпре, поменули смо искуство писања додекафонске музике које је утицало на фактуру дела, али је ту и комплексан мотивски рад, што се повезује са композиторовим позноромантичарским и преддодекафонским остварењима. Наиме, тема првог става чини основно мотивско језгро које се трансформише током целе симфоније и којем се композитор, након бројних трансформација, на крају и враћа, у коди другог става. Такође, линеарно профилисана фактура (по узору на додекафонску музику) обогаћена је вештом, колористичком оркестрацијом. Будући да је ово дело позитивно примљено, као и да су га након премијере 1940. године изводили бројни диригенти,³² постало је

²⁸ Упор. Franz Walter, "Schoenberg [Schönberg], Arnold", in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 2011, електронско издање.

²⁹ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 71. Ауторка напомиње да је коначно уобличење извођачког састава следеће: 28 гудачких инструмената, 8 дрвених дувачких инструмената, 2 хорне и 2 трубе.

³⁰ Исто, 72.

³¹ Исто. Ауторка наводи да су многи ствараоци, како амерички композитори, тако и европски емигранти, на сличан начин богатали симфонијски репертоар. Такође, у то време настале су и Прва симфонија Самјуела Барбера (Samuel Barber), 1936. године, Трећа симфонија Роја Хариса (Roy Harris), 1938. године, Прва симфонија Леонарда Бернштајна (Leonard Bernstein), 1942. године и Трећа симфонија Арона Копленда (Aaron Copland), 1946. године. Ова дела су сличног стилског усмерења као и Шенбергова Свита у старом стилу (и друга тонална дела), а одликују се, поред чињенице да су писана тоналним музичким језиком, коришћењем индијанских напева, или напева Афроамериканаца.

³² Међу њима су: Бернард Херман (Bernard Herrmann), Вернер Клемперер (Werner Klemperer), Пјер Монто (Pierre Benjamin Monteux) и Леополд Стоковски (Leopold Stokowski). Упор. исто.

стандардни део оркестарског репертоара. Такође, будући да ово дело није, попут Свите у старом стилу, написано пре свега у педагошке сврхе, али имајући у виду и дуг процес настанка, као и његове музичке карактеристике, чини се да је трансфер Шенберговог европског искуства далеко приметнији у односу на прилагођавање новој средини. Односно, Друга камерна симфонија више открива Шенбергову интроспективну природу. То је очигледно, нарочито ако имамо у виду да се дело завршава антиклимактичним изразом пораза.³³

Нова музика за Нови свет

Дела настала у последњим годинама живота Арнолда Шенберга, из различитих разлога (као што су болест, старост, сећања у вези са /или вести о/ поновним извођењима његове музике у Европи /пре свега Немачкој] након Другог светског рата), одликују се концизношћу и жестином раних атоналних дела, али уз перманентно одјекивање мотива насталих помоћу додекафонске технике, док се елементи (или боље речено, одблесци) тоналне музике јављају тек спорадично.³⁴ Сви ови елементи указују на Шенбергову тежњу да синтетише своје композиторско искуство управо коришћењем додекафонске технике.

Гудачки трио оп. 45, 1946. – Међу последњим камерним остварењима Арнолда Шенберга налази се и Гудачки трио оп. 45 за виолину, виолу и виолончело из 1946. године. Током Шенберговог рада на овом делу, које је настало као наруџбина музичког одељења Харвардског универзитета (Harvard University's Music Department), композитор је доживео веома озбиљан срчани удар.³⁵ Преживео је захваљујући инјекцији адреналина коју је примио директно у срце, као и бројним инјекцијама пеницилина које је примао касније, те је рад на трију наставио свега три недеље након срчаног удара.³⁶ Наводно, Шенберг је поверио Томасу Ману (Thomas Mann), Хансу Ајзлеру (Hans Eisler) и Адолфу Вајсу (Adolph Weiss), између осталих, да би кроз овај трио требало музички да представи своју болест, као и поједине медицинске процедуре, односно да је реч о програмском делу.³⁷ Но, без обзира на постојање програмског садржаја, веома богата драматургија

³³ Исто.

³⁴ Упор. Paul Griffiths, *Modern Music and After*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 59.

³⁵ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 78. Иначе, током последњих година живота, Шенберг је углавном био у лошем здравственом стању.

³⁶ Исто.

³⁷ Исто.

овог остварења указује на бројна, најразличитија емотивна стања. Сложен мотивски рад, са битно модификованим стриктним излагањем дванаесттонског низа, кроз веома прозачну фактуру и читаву палету извођачких техника, даје овом делу посебан призив. Реч је о једноставачној додекафонској композицији (серија: ге-ес-ас-де-а-фис-е-цис-ха-це-аис-еф), сачињеној од три дела са кодом, између којих се налазе епизоде (I, E, II, E₁, III, Кода). Пол Гриффитс (Paul Griffiths) је ово дело описао као један став, који се не уклапа ни у један традиционални формални образац, будући да је реч о композицији која се на крају враћа у своју почетну тачку, а у међувремену, прекинута је помоћу две епизоде.³⁸ Сасвим условно, посматрајући интензитет рада са материјалом и његову дистрибуцију током става, први и трећи део могу бити схваћени као експозиција и реприза, док су средишњи део и епизоде развојног карактера. У овом остварењу, европско, односно аустро-немачко наслеђе је више него очигледно. Оно се испољава кроз призвуке валцера, лендлера, затим кроз прожимање тоналног и додекафонског мишљења, односно указује се кроз синтезу поменутих елемената, не само у овом делу, него и у касном опусу у целини. Такође, као и у Свити за гудачки оркестар, Шенберг је и у овој композицији показао своје познавање извођачке технике на гудачким инструментима, користећи технике *col legno*, *sul ponticello*, флажолете и друго.³⁹ Амерички „утицај“ је уочљив једино у чињеници да је ово Шенбергово остварење било наручено (у том смислу пре бисмо могли да говоримо о америчком подстицају, него о утицају у домену структурирације дела), те је стога имало унапред одређено трајање, па се услед те чињенице композитор одлучио за једноставачну форму из више делова (будући да, према Шенберговом објашњењу, двадесетак минута није било довољно за вишеставачно дело), са доста наглих прекида и монтажно усечених одсека, што указује на утицај филмске музике.⁴⁰ Критика је након премијерног извођења била подељена: са једне стране, дело је хваљено, док се, са друге стране, сматрало да му недостаје „везивног ткива“ и да не одговара Шенберговим уобичајеним методама.⁴¹

³⁸ Упор. Paul Griffiths, *Modern Music...*, нав. дело, 59.

³⁹ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 78–79.

⁴⁰ Исто, 79. Шенберг је добијао поруџбине за компоновање филмске музике, али таква сарадња између композитора и филмских компанија није била остварена из финансијских разлога, као и због тога што је Шенберг желео да контролише и дијалоге и музику. Упркос томе, бројни Шенбергови амерички ученици постали су еминентни композитори филмске музике, као Хуго Фридохфер (Hugo Friedhofer), Алфред Њуман (Alfred Newman), Дејвид Раксин (David Raksin), Леонард Розенман (Leonard Rosenman) и други. Упор. Joseph Horowitz, *Artists in...*, нав. дело, 114.

⁴¹ Исто.

Преживели из Варшаве, оп. 46, 1947. – Кантата за наратора, мушки хор и оркестар *Преживели из Варшаве* оп. 46, компонована је 1947. године. Настала је по идеји кореографкиње Корине Чочем (Corinne Chochem), која је од Шенберга тражила да напише музику за јеврејску химну отпора, према тексту Хирша Глика (Hirsh Glick), песника, који је био заробљен у јеврејском гету у Виљнусу.⁴² Шенберг је прихватио, али је радњу поставио у варшавски гето.⁴³ Но, ако се занемаре наслов дела и поједине референце у тексту, место у којем се ова кантата одвија јесте безимени концентрациони логор.⁴⁴ Језик на којем се дело изводи је енглески, са појединим фразама на немачком и завршном молитвом на хебрејском језику. Иако је јеврејског порекла, Шенберг се крстио у протестантској цркви 1898. године, али се 1933. године, непосредно пред одлазак у Сједињене Америчке Државе, вратио јудаизму, пошто је, изгубивши позицију на Академији, напустио Берлин.⁴⁵ Након свог повратка јудаизму, написао је значајан број дела религиозне тематике, а ова кантата се сматра једним од најважнијих из те групе.⁴⁶ Дело није реализовано као химна како је то испрва тражено од њега, већ као кантата. Реч је о полусвесном затворенику у логору који чује звук трубе, да би се потом појавио немачки официр који затворенике изводи на прозивку.⁴⁷ Драматургија дела почива на постепеној градацији путем монтажног слагања сегмената, често окарактерисаних остинатом, да би се све завршило грандиозном химном коју, уз оркестар, изводи мушки хор.⁴⁸

Ово додекафонско дело засновано је на серији сачињеној од два хексакорда (серија: фис-ге-це-ас-е-дис-аис-цис-а-де-еф-ха), што за Шенберга представља уобичајену процедуру изградње серије у додекафонским остварењима. Ванмузички садржај ове композиције донекле је диктирао њену изразито мрачну, суморну атмосферу. Дело почиње фанфарним мотивом, алудирајући на буђење у логору, а пропраћено је бројним „звучним ефектима“ који прате живот заробљеника, као што су ударци добоша, затим репетитивне ритмичке фигуре које се састоје од брзог понављања одређених

⁴² Исто, 105.

⁴³ Исто. Радња је пребачена у варшавски гето највероватније пошто је, након великог броја ликвидираних Јевреја 1942. године, у пролеће 1943. године знатан број заробљеника покренуо устанак и побегао из гета путем канализационих одвода. Опширније у: Lawrence N. Powell, *The Holocaust and History: Introduction to Survivors' Stories*, <http://www.holocaustsurvivors.org/data.show.php?di=record&da=texts&ke=6>.

⁴⁴ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 105.

⁴⁵ Упор. [Anonymous], *Arnold Schönberg – Biography*, <http://www.schoenberg.at/index.php/en/schoenberg-2/biographie>.

⁴⁶ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 105.

⁴⁷ Упор. Paul Griffiths, *Modern Music...*, нав. дело, 59.

⁴⁸ Исто.

акорада или интервала, бројна тремола, како би се окончало тријумфалним звуком завршне молитве (енг. трансл. *Sh'ma Yisrael*), која се сматра веома значајном у јудаизму; Гликова химна, од које је потекла идеја за ово остварење, није искоришћена.⁴⁹ Поред понирања у сопствене јеврејске корене, Шенберг у овом делу поставља наратора као солисту, што се јасно надовезује на његово претходно композиторско искуство. Од певаног говора (*Sprechgesang*), какав се јавио у остварењу *Пјеро месечар* – дакле, још 1912. године, такав третман гласа се развио до изражајног, ритмизованог декламовања наратора у овој кантати. Ако имамо у виду чињеницу да је реч о вокално-инструменталном делу, поред аналогија са *Пјероом*, јављају се и сличности са Шенберговим преддодекафонским делима, пре свега зато што у њима, као и у овој композицији, постоји врло јака повезаност музике и текста, с тим што је овде музички садржај „учвршћен“ серијом. Но, поред целокупног европског наслеђа у овом остварењу, амерички утицаји се поново своде на „шаблоне“ везане за филмску музику, без обзира на то да ли је та врста продукције примењене музике утицала на Шенберга или не. То се односи на пруски дијалект немачког генерала, као и на бројне колажно-монтажне поступке у раду са укупним музичким материјалом, углавном лајтмотивским.⁵⁰

Иако је фондација диригента Сержа (Сергеја) Кусевицког (*Serge Koussevitzky*) поручила ово дело, њега је премијерно, заједно са другим Баховим (*Johann Sebastian Bach*) и Бетовеновим (*Ludvig van Beethoven*) остварењима, извео Курт Фредерик (*Kurt Frederick*) у Албукеркију, 1948. године.⁵¹ Јавност је углавном позитивно примила ово извођење, док је њујоршка премијера 1950. године, када је дириговао Димитри Митропулос (*Dimitri Mitropoulos*), оставила подељену јавност,⁵² што се битно не разликује од пријема других Шенбергових дела на америчком тлу.

Закључак

Циљ овога рада био је да се у основним цртама прикажу касна остварења Арнолда Шенберга, настала након композиторовог одласка у Сједињене Америчке Државе 1933.

⁴⁹ Упор. Sabine Feisst, *Schoenberg's New...*, нав. дело, 106.

⁵⁰ Исто, 107.

⁵¹ Исто, 107–108. На концерту, дела је изводило 115 извођача-аматера Симфонијског оркестра града Албукеркија (*Albuquerque Civic Symphony*), наратор је био Шерман Смит (*Sherman Smith*), а заједно са њима наступили су и хор Хорске асоцијације Албукеркија (*Albuquerque Choir Association*), Универзитетски хор (*University A Cappella Chorus*), као и 14 певача из Хора заједнице у Естанци (*Community Chorus in Estancia, New Mexico*), углавном каубоја и ранчера.

⁵² Исто.

године, како би се училе могуће промене његовог индивидуалног стила по одласку у нову средину. Стога, изабрана су четири дела, која је требало да послуже као примери, на први поглед потпуно различитих дела у стилском, жанровском и композиционо-техничком погледу: Свита у старом стилу за гудачки оркестар, Друга камерна симфонија оп. 38, Гудачки трио оп. 45 и кантата *Преживели из Варшаве* оп. 46. Прва разлика која се уочава међу овим композицијама јесте да су прве две тоналне, а друге две додекафонске. Ова разлика најпре говори о ауторовом композиционо-техничком умећу. Наиме, Шенберг је кроз ова, али и бројна друга остварења, показао да је овладао техникама компоновања и тоналне, као и (слободне) атоналне и додекафонске музике.

Но, изузимајући чисто музички карактер ових дела, закључујемо да је Шенберг свој индивидуални стил, па и композициону технику, прилагођавао средини и публици за коју је композиција настајала. Тако, Свита у старом стилу, настала у педагошке сврхе, можда је једно од „најамеричкијих“ Шенбергових остварења, будући да је настала примарно у циљу обogaћивања репертоара америчких гудачких оркестара.⁵³ О томе сведочи и избор жанра свите као барокног низа игара, али модификованог класичном формом, осавремењеним (али тоналним) музичким језиком и, што је најважније, изразито захтевном извођачком техником. По свему судећи, дело је настало у циљу упознавања извођача у гудачком оркестру са барокном свитом са једне, а савременом извођачком техником, са друге стране. Но, ипак, ово дело показује и неке друге, типично европске одлике: реч је о свити, о барокном жанру и старим играма (додуше трансформисаним), али и о преношењу укупног европског наслеђа у оквиру музике за гудачке инструменте (уочљиви су елементи свите за соло инструменте, концертантни елементи, сложене поделе гудачког ансамбла на више од пет деоница), које се сада преноси у једну нову средину.

Друга камерна симфонија, као дело које је Шенберг имао делимично урађено још пре поруцбине, много се више везује са европским наслеђем, него свита. Оно је још једно у низу остварења, у којима се уочава синтеза Шенберговог индивидуалног стила. Иако је и оно обогатило америчку инструменталну музику, ово дело пре свега указује на композиторово оркестрационо и композиционо-техничко мајсторство, које је уследило

⁵³ Чини се да је управо „употребна“ вредност Свите у старом стилу оно што је чини америчком: Шенберг се, са једне стране, приближио америчким музичарима и публици својом богатом звучношћу и класичним музичким структурама; са друге стране, очувао је највише европске стандарде без посезања за структуралним и техничким поједностављивањем своје музике. Исто, 141.

након тада већ дугог композиторског рада и богате извођачке, композиторске и педагошке делатности.

Вероватно је Шенберг, као и његове друге колеге, писао тоналну музику (или је своју додекафонску музику прожимао тоналним елементима) управо због сопствене жеље да се допадне америчкој публици (радио је, између осталог, и аранжмане народних и патриотских песама), но морао је и да размишља и о комерцијалном аспекту популарисања своје музике. Многи аутори у Америци су (још пре Шенберговог доласка), након слома берзе 1929. године, размишљали управо у том смеру. Но, иако је Шенберг желео да – као композитор – оствари и комерцијални успех (што је често строго условљавало одабир жанра, ансамбла, па и стила), он никада није напустио своју модернистичку позицију.⁵⁴

У том смислу, посебно је интересантан Гудачки трио, будући да је реч о додекафонском делу коме је лично композитор доделио основне смернице програмског садржаја (Шенберг је веома ретко додељивао било какав програмски садржај својим инструменталним делима). Реч је о композицији изразито јаког емотивног набоја, која би требало да евоцира Шенбергову болест и лечење након срчаног удара, који је доживео током рада на овом делу. Поред тога што својим чисто музичким карактеристикама Гудачки трио потврђује до сада изнесене тезе о развоју Шенберговог касног стила, специфично је да се у њему проналазе назнаке колажно-монтажног обликовања музичког тока, што можда представља посебан утицај филмске музике.

Веома специфично остварење, будући да много говори и о Шенберговом јеврејском идентитету (који се опет, налази негде између европског /аустро-немачког/ и америчког идентитета), јесте и кантата *Преживели из Варшаве*. Чињеница је да је Шенберг, по доласку у Америку, ступио у контакт са бројним другим Јеврејима који су емигрирали из Европе непосредно пред Други светски рат, те да је из тих познанстава управо и настало ово дело. По својим музичким карактеристикама слично Гудачком трију, а додатно поткрепљено религиозном тематиком, оно такође представља синтезу комплетног Шенберговог европског искуства, док се амерички утицаји (као и у Гудачком

⁵⁴ Исто, 139–140. У том смислу, бројни други аутори (Арон Копланд, Семјуел Барбер, Леонард Бернштајн и други) компоновали су тонална дела сличног стилског усмерења као што су Шенбергова Свита у старом стилу или Друга камерна симфонија. Видети фусноту 29.

трију) огледају у елементима колажно-монтажног обликовања музичког тока, по узору на примењену музику у филмовима холивудске продукције.⁵⁵

Чини се да је композиторова трансформација стила у односу на нову средину у којој се нашао, сведена на одређене елементе који у незнатним (мада не и неприметним) мерама модификују музички ток. Далеко је приметније композиторово сабирање укупног (личног) композиционог искуства и његово преношење у ново окружење. Према томе, изгледа да је Шенберг много више обогатио америчку музичку сцену својим позним стваралаштвом,⁵⁶ него што је укупна америчка култура око Другог светског рата и после њега утицала на Шенбергов рад.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- [Anonymous], *Arnold Schönberg – Biography*, <http://www.schoenberg.at/index.php/en/schoenberg-2/biographie>.
- Feisst, Sabine, *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Grant, Mark N., *Maestros of the Pen. A History of Classical Music Criticism in America*, Boston, Northwestern University Press, 1998.
- Griffiths, Paul, *Modern Music and After*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Harrison, Lou, *Homage to Schoenberg: the Late Works*, <http://schoenberg.at/index.php/en/1944-lou-harrison-homage-to-schoenberg>.
- Horowitz, Joseph, *Artists in Exile: How Refugees from Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*, New York, Harper Collins Publishers, 2008.

⁵⁵ Према речима Вирцила Томсона, америчка музика у смислу националног стила не постоји. Америчку музику чине композитори који су рођени или живе у Америци. Према томе, Шенберг, иако би могао да досегне за аустријским фолклором или за композиционом техником коју је првенствено усавршио на европском континенту, и даље би се сматрао америчким композитором. Упор. Virgil Thomson, „On Being American“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954...*, нав. дело, 763–764.

⁵⁶ Поред настојања да обогати амерички концертни репертоар, Шенбергов утицај приметан је и међу бројним композиторима који су се усавршавали код њега, као што су Лу Херисон (Lou Harrison), Џон Кејџ (John Cage), Вилијам Расел (William Russel) и многи други.

- Powell, Lawrence N., *The Holocaust and History: Introduction to Survivors' Stories*, <http://www.holocaustsurvivors.org/data.show.php?di=record&da=texts&ke=6>.
- Schoenberg, Arnold, “Brahms the Progressive“, in: Leonard Stein (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, (transl. by Leo Black), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984, 398–441.
- Sessions, Roger, *Schoenberg in the United States*, <http://schoenberg.at/index.php/en/1944-roger-sessions-schoenberg-in-the-united-states>.
- Thomson, Virgil, “Schönberg’s Music“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954*, New York, The Library of America, 2014, 470–472.
- Thomson, Virgil, “Americanisms“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954*, New York, The Library of America, 2014, 586–588.
- Thomson, Virgil, “On Being American“, in: Tim Page (ed.), *Virgil Thomson: Music Chronicles, 1940–1954*, New York, The Library of America, 2014, 763–765.
- Walter, Franz, “Schoenberg [Schönberg], Arnold“, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, електронско издање.

Miloš Bralović

BETWEEN THE OLD AND THE NEW WORDLS: LATE WORKS BY ARNOLD SCHÖNBERG

SUMMARY: The aim of this paper was to demonstrate the ways in which late, individual style of Arnold Schönberg transformed after him having arrived in the United States of America in 1933. The works we used to examine this process of change were Suite in Old Style (1933), Second Chamber Symphony (1939), String Trio (1946) and a cantata *A Survivor from Warsaw* (1947). The first two belong to the composer’s late tonal works while the last two belong to the composer’s late twelve-tone works. While discussing the transfer between the United States culture and Schönberg, we come to a conclusion that the composer’s influence on the new *milieu* was significantly greater than vice versa. In other words, a great number of changes in the composer’s individual style was more of a consequence of his own individual development, than it was influenced by the overall musical scene of the United States. It is, however, true that the composer’s turn to large-scale tonal works after many years was influenced by several typically ‘American’ commissions (that is, commissions by different American orchestras and music societies), but, even in those works, the elements of style synthesis, typical for any

composer's late works, along with composition and orchestration skills of a great master and Schönberg's high demands regarding the performance of his works, are more visible, than any other, foreign, non-European (that is, non Austro-German, non-Wienese) influence.

KEYWORDS: Arnold Schönberg, United States of America, Suite in Old Style, Second Chamber Symphony, String Trio, *A Survivor from Warsaw*, transfer of values.