

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за камерну музику

Ана Цветковић Стојнић

**ИЗВОЂАЧКИ ПРИСТУПИ СПЕЦИФИЧНОМ ТРЕТМАНУ ГЛАСА У
КАМЕРНИМ ДЕЛИМА МОРИСА РАВЕЛА, АНДРЕА ЖОЛИВЕА, БОРИСА
ПАПАНДОПУЛА, ПАУЛА ХИНДЕМИТА И ДМИТРИЈА ШОСТАКОВИЧА**

Докторски уметнички пројекат

Ментор: мр Људмила Поповић, редовни професор

Коментор: др Ивана Петковић Лозо, доцент

Београд, 2023

САДРЖАЈ

УВОД.....	1
Дефинисање улоге и позиције гласа у камерном ансамблу.....	4
Технички и извођачки захтеви вокалне деонице у камерној музици, соло песми и оперском репертоару (сличности и разлике).....	8
Глас као боја у циклусу песама <i>Пет популарних грчких мелодија</i> Мориса Равела	12
Црквени глас у <i>Свити Литургији</i> Андреа Жоливеа	25
Фолклорни глас у <i>Три баладе Петрице Керемпуха</i> Бориса Папандопула.....	36
Експресивни набој и речитативна улога вокалног парта у Хиндемитовом циклусу <i>Меланхолија</i>	54
Глас – наратор: <i>Вокално-инструментална свита</i> Дмитрија Шостаковича на стихове Александра Блока.....	76
ЗАКЉУЧАК.....	107
ПРИЛОЗИ.....	109
ЛИТЕРАТУРА.....	119

УВОД

Основна идеја докторског уметничког пројекта *Извођачки приступи специфичном третману гласа у камерним делима Мориса Равела, Андреа Жоливеа, Бориса Папандопула, Пола Хиндемита и Дмитрија Шостаковича*, јесте да се понуди једно од могућих интерпретативних решења вокалне проблематике са којом се извођач, односно, певач, сусреће приликом приступања интерпретацији камерних дела *Пет популарних грчких мелодија (Cinq mélodies populaires grecques)* за харфу и сопран (1904) Мориса Равела (Maurice Ravel, 1875-1937), *Свита Литургија (Suite Liturgique)* за харфу, енглески рог, виолончело и сопран (1942) Андреа Жоливеа (André Jolivet, 1905-1974), *Три баладе Петрице Керемтуха* за енглески рог, бандонеон/хармонику и сопран (1978) Бориса Папандопула (1906-1991), *Четири песме за женски глас и гудачки квартет Меланхолија (Melancholie)*, оп.13 (1917-1919), Паула Хиндемита (Paul Hindemith, 1895-1963) и *Вокално-инструментална свита*, седам романси на стихове Александра Блока за сопран, виолину, виолончело и клавир (1967) Дмитрија Шостаковича (Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906-1975). Узимајући у обзир чињеницу да су сва наведена дела специфична у смислу музичких и извођачких захтева, идеја докторског уметничког пројекта је да се допринесе бољем разумевању како самих захтева, тако и начина њиховог *испуњавања* и/или потенцијалних *преиспитивања*. Као значајна инстанца у припреми реализације докторског уметничког пројекта *Извођачки приступи специфичном третману гласа у камерним делима Мориса Равела, Андреа Жоливеа, Бориса Папандопула, Пола Хиндемита и Дмитрија Шостаковича* налазила се потреба за дефинисањем улоге и позиције гласа у односу на остале инструменте у сваком камерном саставу појединчано, преиспитивање нивоа и начина музичке комуникације између гласа и инструмента, као и различитих интерпретативних могућности гласа у камерном ансамблу. С овим у вези, питања која су се на почетку докторског уметничког пројекта наметнула јесу: Да ли је глас само звучни, материјални феномен који није подударан са говором и језиком? Да ли је глас у музици синоним за певани текст? Да ли је глас у музици језгро (извођачког) субјективитета? На који начин у изабраним делима коегзистирају и преплићу се певани глас/*оперски глас*, глас као музички инструмент, глас музичке нарације, композиторски глас и глас извођача? И на крају, шта је то што суштински доводи до промене певачевог осећаја сопственог инструмента – гласа када изводи одређено дело било да је

у питању извођење са харфом, флаутом, виолончелом, хармоником и др., и које су то сличности и разлике између певања у камерним саставима и оперског певања?

Поред историјско-историографско-прегледне методе, а са циљем што обухватнијег увида у специфичност вокалног *писма* у наведени делима, као и у композиторске *рукописе*, у истраживању ће бити примењене и критичко-аналитичке методе. У том смислу, посебан акценат ће бити стављен на анализу музичког језика дела, начина структурисања музичког тока у времену и артикулацију музичке форме. Детаљна пажња биће посвећена испитивању односа музике и флексије говорне речи, анализи метрике стиха, затим анализи типа гласа, те његовој позицији у самој партитури/делу. На крају, биће проблематизована и комуникацијска линија између инструмената и гласа, у односу на задати/очекивани израз и карактер и музичку драматургију сваког дела појединачно. Другим речима, циљ је стицање конкретних сазнања о третману гласа у различитим камерним ансамблима кроз анализу и тумачење вокалног *писма* у односу на остатак извођачког тела, а са крајњим циљем креирања аутентичног уметничког израза.

Такође, у контексту истраживања карактеристика вокалног *писма* у делима наведених композитора ћу се користити литературом која припада области студија гласа. Иако феномен гласа фигурира у стручним написима, расправама и студијама још у документима који сведоче о древним и античким цивилизацијама, шездесетих година 20. века је најпре у француском контексту отпочела ера филозофског и теоријског интересовања за глас које је покренуло лавину нових истраживања. Наиме, за Лакановим дискурсом о гласу као једном од Фројдових парцијалних објеката и Деридином критиком логоцентризма у напису *La voix et le phénomène* (1967), уследило је објављивање високо утицајне Бартове поставке *зрна гласа* (фран. *le grain de la voix*), указујући на путеве којим ће теорија гласа поћи у наредним деценијама. Кључни кораци у усмеравању савремене хуманистичке мисли о гласу дешавају се, дакле, на подручјима теоријске психоанализе, филозофије, те теоријских покрета као што су структурализам и постструктурализам, а тичу се преусмеравања фокуса са логоцентризма, језика и метафизичког поимања гласа на његове физичке, материјалне особине, тело и јединственост.¹

¹ Више о томе видети у: Војана S. Radovnoavić, *Glas i tehnika/tehnologija u savremenoj muzici*, doktorska disertacija, rukopis kod autora, Beograd, 2021, str. 27-82.

Поред свега наведеног, у истраживању ћу се аналитички осврнути и на вокалне-психофизичке захтеве подељене у три категорије, а то су: глас у камерној музици, концертно певање познатије као уметност соло-песме (*Kunst Lied*), те оперско певање.

Дефинисање улоге и позиције гласа у камерном ансамблу

Улога и позиција гласа у камерном ансамблу може бити различита и условљена стилским периодом или правцем. Значај и улога вокалне деонице у камерном ансамблу у корелацији је са инструменталним деоницама као неодвојивим делом, док музичко јединство камерног ансамбла сврстава вокални парт у *категорију* инструмента равноправног са осталима. Једна од дефиниција улоге гласа у камерном ансамблу јесте она која указује на тежњу, или пре, неопходност ка динамичкој и агогичкој уједначености, док је однос инструменталног и вокалног парта готово изједначен и када су поетике различите. У том случају *поетике* вокалног парта реч је о присуству појмовног језика (дакле, пева се одређени текст) представља супротност у односу на инструментално *писмо*, али не у смислу доминанте/водеће улоге и пратње, већ у смислу *писама* која се међусобно преплићу и чине звучно-семантичку слику целовитом.

Некада улога гласа може варирати и мењати се кроз композицију као што је то случај у Хиндемитовом квартету *Меланхолија*. Микродинамички свет Хиндемитовог остварења условљава да позиција и улога гласа у ансамблу буде инструменталне провенијенције, док у трећој песми под насловом *Тамна кап*, као и у првој песми под насловом *Перуника цвета и поздравља* уводи нараторску и речитативну улогу гласа у ансамбл. Глас постаје језгро извођачког субјективитета у трећој песми циклуса која кроз речитативни третман вокалног парта доноси изузетан драмски набој и значењски елемент експресионистичког набоја музичког тока. Највећу компатибилност вокалног и инструменталног парта доноси последња песма циклуса под насловом *Шума из снова* која својим равноправним третманом сваке музичке компоненте изједначава позицију и улогу гласа у гудачком квартету.

Гласу у композицији Андреа Жоливеа, *Свита Литургија*, поверена је улога еванђелисте, дакле, некога ко приповеда о животу и страдању Исуса Христа. Изазов камерног ансамбла у саставу харфа, енглески рог, виолончело и сопран, у овом делу лежи у томе како постићи *етеричност звука*, истовремено га ускладити са врло захтевном динамичком компонентом у овом делу, а све то разумети у контексту споја традиционалног облика литургије на латинском језику са сасвим специфичним, Жоливеовим начином музичког мишљења. Вокално *писмо* у Жоливеовој *Свити*

Литургији поприма референце богослужбених обреда и црквеног појања. У ставовима *Salve Regina*, *Magnificat* и *Benedictus* коегзистира и преплиће се певани глас, метафорички преносећи реч Божију у ставу *Salve Regina* која равноправним третманом парта виолончела преноси семантички слој донесене речи крајње сведеног динамичког плана. Овај став поставља звучну једнакост инструмента и вокалног парта дефинишући глас као камерни. У ставу *Магнификат* глас поприма улогу инструмента захваљујући начину третмана мелодије која се губи у *quasi* исонском звучању. У ставу *Бенедиктус* врло јасно можемо видети преплитање различитих улога и позиција гласа које од речитативног уводног третмана, преко лежећег исона кулминира у мелодијску линију инструменталног провенијенције, мењајући своју улогу од говорне речи, преко *quasi* црквеног појања, па све до третмана на начин инструменталне деонице. У ставовима *Алелуја* улога и дефиниција гласа интегрисана је у инструментални парт, односно можемо рећи да сваки инструмент поприма улогу Жоливеовог *incantatory* стила, у којој инструментална деоница поприма вокалне квалитете. За експресивни понављајући ритам у свакој деоници камерног састава као и мелодијски ток који је заснован на ограниченом броју интервала Жоливе каже да „магија произилази из видљивих елемената природе и његовог скривеног односа са космосом.”² У финалу *Свите Литургије* Жоливе удружује понављајући фрагментно експресионистички мотив равноправно третирајући сваки инструмент камерног састава. Улога гласа преузима инструментални квалитет градећи једнаку музичку целину става који почиње метричком ознаком смирења завршавајући у најјачој динамици. Одсуство убрзавања музичког тока у последњем ставу указује на динамичку музичку компоненту која преузима улогу изградње музичко драматуршког тока. На сличан начин у свом квартету *Меланхолија* Паул Хиндемитх гради драмски унутрашњи израз.

Улога и дефиниција гласа у Шостаковичевој *Вокално-инструменталној свити* преузима снажан симболистички *рукопис* Александра Блока (Александр Александрович Блок, 1880-1921). Композиторов однос према вокалној деоници, а у односу на изабране стихове једног од највећих симболиста руске поезије двадесетого века, креће се у простору између *норотског гласа*, речитативне форме вокалног парта истичући важност Блоквих речи и гласа који потцртава природну *звучност стихова*. Позиција гласа мења свој субјективитет од крајње личне улоге обојене

² Caroline Rae, *Andrè Jolivet: Music, Art and Literature*. Routledge, 2019, стр. 195.

фрагментним мотивима који се протежу кроз цео циклус на тај начин правећи семантичко музичко јединство, до крајње оперске улоге гласа у ставовима *Гамајун*, *птица пророчица* и *Бура*. Контрастни обрт дефиниције гласа у овим ставовим последица је семантичке симболике и снажног експесионистичког набоја који је подржан музичким планом. Фрагментно речитативна улога гласа у првој, шестој и четвртој песми доноси драмско оснаживање значења текста, док се у четвртој песми јавља у крајње романтичарској атмосфери у којој улогу вокалне деонице преузима виолина. Улога гласа подржава распеваност виолине која боји атмосферу и оживљава семантичке слике говорног фрагментног вокалног парта. Глас музичке нарације јавља се у последњој песми циклуса под насловом *Музика*, док тематско јединство тона *фис* којим започиње став поставља улогу музичко тематског јединства. Речитативни, нараторски део уводи улогу гласа у крајњу изложеност драмског израза коју подржава камерни ансамбл својим крајње експесионистичким покретом. Преплитање и компатибилност камерног клавирског триа са гласом као и све комбинације камерног састава заједнички граде звучно агогичку различитост и разноврсност боја, дубоко експресивног драмског израза који преузима сваки од инструмената као и грађење динамичког плана. Улога гласа уско је повезана са семантичким слојем стихова Александра Блока која се прожима кроз цео циклус било у виду тематско фрагментног понављања или семантичке сличности фокусиране у већем броју песама на садржај врло мрачне и суморне тематике.

Композиција Бориса Папандопула, под називом *Три баладе на стихове Петрице Керемпуха* уноси елементе сатире која је у овом делу потцртана континуираном употребом мешовитог ритма. Текстови Мирослава Крлеже на које Папандопуло компонује своје дело, писани су на специфичном, кајкавском дијалекту, обogaћени новим, често измишљеним речима од стране песника, чиме се, последично, додатно усложњава и вокално писмо и израз у самој композицији. С обзиром на изузетно *јак* карактер главног лика Петрице Керемпуха, чију поруку доноси вокални солиста у ансамблу, интерпретирајући значај написаних речи, композитор решење карактерних варијантности главног лика проналази у реченицама, односно фразама ендоцентричног типа. Разлог за избор хармонике (бандона) уместо харфе у овом камерног саставу, лежи у томе што боја хармонике више гравитира карактеру Петрице Керемпуха и његовом аутентичном звучном сликању. У баладама Бориса Папандопула улога гласа такође постаје и нараторска. Фолклорним третманом мелодијске линије и ритма,

вокална деоница представља персонификацију главног сатиричног књижевног лика *Петрице Керемтуха*. Третман мешовитог ритма у *Богечкој* и *Галжењачкој* песми као и употреба кајјавског дијалекта у баладама дефинише комично-сатиричну улогу гласа крајње речитативног мелодијског тока. *Цигањска песма* доноси распеванију мелодију, а улога и позиција вокалног парта у *Цигањској песми* интегрисана је дубоко у менталитет народне мањине коју карактерише епитет веселог, увек раздраганог народа спремног на песму и игру.

Улога гласа као боје можда је најизраженија у остварењу Мориса Равела. У његовом циклусу *Пет популарних грчких песама* проналазимо синтезу фолклорног елемента у инструменталном и вокалом парту. Оне се међусобно смењују и допуњују, правећи тако простор за различите звучне боје. Свака песма садржи интервалске карактеристике модуса које значајно утичу на боју тоналитета, а честа употреба принципа мелодијског понављања указује на присуство народних грчких мелодија и игара интегрисаних у овај циклус, као и њихову уметничку трнаспозицију од стране самог композитора. Камерни дуо – глас и инструмент, компатибилношћу боје сликају радњу овог циклуса која се прати кроз звучни амбијент/боју мелодије народне свадбене игре, преко грчке народне мелодије из села Мармаро, затим фолклорног плеса Каламатианос у деоници инструмента, па све до грчке заводљиве мелодије из села Пирги и веселог свадбеног веселја чиме се дочарава мелодијско фолклорно богатство грчког подручја, а које се прелама кроз Равелов модерни музичким језиком.

Технички и извођачки захтеви вокалне деонице у камерној музици, соло песни и оперском репертоару (сличности и разлике)

Камерна музика представља можда најранији облик заједничког музицирања који је присутан кроз историју музике још из античких времена, па све до музике двадесет и првог века. Можемо рећи да се рани облик камерног музицирања може пронаћи у Грчким такмичарским дисциплинама попут *лиродије*, *аулодије* и *китародије*, затим на почетку тринаестог века у форми латинског мотета у италијанским и енглеским мадригалима као и француским *air de Coeur* који ће се касније развити у популарну барокну вокалну кантату. Композитори класичног и романтичног периода писали су камерну музику за глас све више под утицајем извођења уметничке соло-песме. Камерна музика писана у двадесетом веку постављала је нове техничке изазове и представљала је средство за експериментални звук помоћу кога су композитори истраживали нове начине како би комбиновали боју инструмената, као и електронску музику са гласом. Јавља се потреба за учењем нове врсте технике певања која укључује нова решења као што је то говорни глас (*Sprechstimme*) као и коришћење свога тела у корист нове резонанце ради добијања ударних звукова као додатак истраживању микротоналности. Функција овог жанра током времена послужила је и композиторима и извођачима у истраживању иновативних, тембралних комбинација и начина њихове репродукције, па тако технички и извођачки захтеви вокала у камерној музици су вишеслојни и уско повезани за период и стил у коме су дела стварана. У камерном ансамблу вокални парт проналази одговарајућу боју инструменталног парта док динамички план захтева прилагођавање и његову једнакост сходно врсти камерног састава. Сходно томе емисија тона прилагођава се инструменталном динамичко-агогичком плану, ако у самој партитури није захтевано другачије. Иста песма не може донети идентичну врсту интерпретације и музичког решења у пратњи гитаре, харфе, флауте, виолончела и клавира.

Прозрачност или усложњеност партитуре у великој мери одређује сам однос инструмената камерног састава. Капацитет динамичког опсега једног инструмента зависи од техничке могућности извођача, као и саме спецификације инструмента по коме се у великој мери одређује звучни дијапазон комплетног камерног састава. Одсуство диригента у камерној музици индикује на јединство и грађење заједничке музичко интерпретативне мисли ансамбла у којој међусобно истанчано слушање

музичара и међусобно заједништво постаје префикс успешне интерпретације дела. Однос вокалног парта у камерном саставу у највећем броју композиција третиран је као инструмент од семантичког значаја. Семантички значај може бити нараторски у служби композиторског гласа или гласа извођача, може попримити вокални префикс инструменталног парта који у том случају добија висок степен техничког захтева. У супротном односу вокална деоница може бити третирана као боја која се уклапа у боју целокупног ансамбла. Говорни или речитативни део интегрисан у вокални парт камерног ансамбла доприноси дубоко снажној драмској изражајности.

Са друге стране уметност соло-песме најчешће индикује камерни дуо клавира и гласа. Форма камерног дуа свој врхунац доживљава у позноромантичарском периоду који уводи сложеност и равноправност музичке фактуре. Један од битнијих техничко извођачких захтева уметничке соло-песме представља драмски израз литералног текста и динамичка разноврсност наизглед сведене форме. Целокупна звучно-семантичка слика у односу са клавирским партом чини јединствену музичку целину камерног дуа. Комплексан реситал соло-песама захтева високу музичку концентрацију памћења литералног и музичког писма. Одређени циклуси романтичарског периода представљају врхунац интерпретативне вокално техничке спремности. У ту категорију спада Шубертов (Franz Schubert, 1797-1828) циклус *Зимско путовање* који у себи садржи двадесет и четири песме у трајању од седамдесетпет минута. У музици двадесетого века поред изазова памћења и импозантне количине литералног текста, велики изазов представља интонативна сигурност комплексне музичке фактуре клавирског и вокалног парта као што су циклуси *Маријин живот (Das Marienleben)*, Паула Хиндемита, али и бројна друга остварења. Овај циклус броји петнаест песама и три различите варијанте последње песме под насловом *Маријина смрт* која пружа извођачима одабир техничко интерпретативне могућности. Месијанов циклус за сопран и клавир под насловом *Харави (Harawi)* садржи дванаест песама за сопран и клавир у трајању од шездесет минута постављајући веома висок задатак пред извођаче својом комплексношћу фактуре, литералног текста, те глумачке димензије која је неопходна за овај циклус, као и висок степен интонативне меморије и могућност коришћења модерне вокалне технике која у својим начелима вокални парт третира као израз не тражећи лепоту звука као крајњи резултат већ као интегрисани део музичко агогичког израза.

...Уметничка техника везана је увек са претеривањем. Певач мора, у огромном простору, друге натерати да чују, виде и схвате његове најтананије унутрашње доживљаје - што тананије тим више захтевне. Уметничка техника постиже склад лепоте једино ако је уметникова душа у стању да позна лепо; само тако ће техника наизглед изнова освојити природност...

Немачки сопран Лили Леман (Lilli Lehman, 1848-1929) у својој књизи *Моја уметност певања (Meine Gesangskunst, 1902)* описује сву проблематику уметничког певања у оперско-сценској форми. Далеко познати цитат међу професионалним певачима као и уско профилисаним оперским певачима важи као веома истинита флоскула и нека врста дефиниције савладавања такозваног *звучног зида* оркестра и капацитета одређене величине оперске куће. Величина броја музичара у оркестру варира у зависности од величине оперске куће, па је класификација оперских кућа рангирана пре свега по броју музичара у оркестру. А величином оперске куће сматра се оркестар од шездесетпет и више музичара. Свакако да је савладавање чујности правилне емисије тона код оперског певача из већ поменутих разлога приоритет број један. Правило позоришта као сценске уметности на прво место поставља видљивост, а затим чујност. Овакве спецификације постављају оперску уметност на место врло неприродне вештине која се стиче деценијским школовањем кроз врло пажљиво биран репертоар. У зависности од могућности репертоара као и самог избора оперске куће певач настоји да што правилније развије свој вокални апарат. Оперска уметност у себи садржи сценску кретњу кроз оперску режију као и улогу костима и сценографије. Све ово усложњава форму оперске уметности професионалног савременог певача који мора бити способан на сцени, покретљив, физички издржљив, комуникативан, колегијалан, музички образован и школован. Са друге стране, управо такве околности утичу на оперску сценску форму да оде у супротну крајност и да се квалитети као што су чујност и видљивост прихвате као довољне и једине. Присуство диригента у врло комплексној сценској форми као што је опера је неопходно, али такође доноси одговорност интерпретације, темпа, динамике и агогике које су се у пракси показале на различите начине. Дobar певач у оперској форми може заблистати и поред лоше поделе, чак и недовољно квалитетног диригента, док су у камерним формама, а посебно камерном дуу такве ситуације заправо *ексцеси*. У оперско-сценској форми професионални певач није у позицији бирања својих колега, што се може рећи да је супротност када је камерно музицирање у питању. Ове врло важне карактеристике

директно утичу на техничко-интерпретативни ниво извођења. Количина емисије звука која се користи кроз динамички план у једној опери, условљена је величином оркестра, способношћу диригента да управља и балансира оркестром, као и техничким могућностима певача. Динамички план круцијално се мења и склон је изменама и кориговању у зависности од више фактора, као што је сама акустичност просторије, опере у којој се пева, јачине оркестра, сензитивности диригента да препозна дело и њену драматургију и подржи певаче у музичкој целини као и количина сценског покрета која у великој мери утиче на сам квалитет звука и њену чујност.

Са друге стране камерна музика феномен звука и његове чујности не доводи у питање већ обилато користи предности мањег састава. У простору камерног музицирања и звука професионални певач експериментише и гради микродинамику, проналазећи решења кроз промене боје сходно инструменту са којим наступа, те увежбавајући и правећи агогичку целину као заједничку музичку мисао. Тко, можемо закључити да се камерно музицирање бави суптилнијим подслојевима и надслојевима партитуре једног дела. Овакав закључак не умањује лепоту оперске форме и успешност њеног извођења већ истиче комплексност и сложеност од које она зависи.

Глас као боја у циклусу песама *Пет популарних грчких мелодија* Мориса Равела

Избором инструмената, коришћењем мелодија грчког порекла, модалног хармонског језика са елементима пентатонике и целостепености, Морис Равел својим остварењем *Пет популарних грчких мелодија за глас и клавир*³ (1904-1906) директно тунелује слушаоца у далеку грчку прошлост, реферирајући на музицирање налик *лиродијском*. За настанак овог дела, Морис Равел је инспирацију потражио у богатој палети грчке музичке традиције.⁴ Према речима Артура Оереа (Arthur Hoérée) „никакви неблаговремени развој, никакав јарки анахронизам не кваре рустичне теме *Пет грчких популарних мелодија* које Равел усклађује са једноставношћу, настојећи пре свега да боју гласа и инструмента што боље изнијансира кроз различите пулсације, разноликост ритмичких подела”.⁵ Другим речима, како то уочава Владимир Јанкелевич (Vladimir Jankélévitch) „Равел почиње да се обнавља кроз сопствену музику, позивањем на егзотична места, њихов фолклор [...] посебно је то евидентно кроз уметничку транспозицију *Пет популарних грчких мелодија*”.⁶ Песме које чине овај циклус су насловљене *Невестина песма; Тамо, према цркви; Ко ми се по галантности поредити може?; Песма жеталаца мастике и Све весело!*. У њима се кроз равеловску музичку призму појављују слике природе, осећања љубави и чежње кроз призму чинећи овај циклус јединственим, па чак и у композиторовом музичком универзуму.

Прва песма у циклусу носи наслов *Невестина песма (Chanson de la mariée)*, у 2/4 је такту тонално усмерена ка ге-молу, структурирана као варирано строфична песма са рефреном.

³ На концертном извођењу докторског уметничког пројекат изведена је верзија овог Равеловог остварења за глас и харфу.

⁴ Избор од пет грчких песама које су коришћене у циклусу Мориса Равела, забележене су на теренском истраживању француског професора са Универзитета Сорбона Ибера Пернота (Hubert Pernot, 1870-1946). Ибер је напеве снимио између 1898-1899. године на фонографу посетивши грчко острво Хиос. Записи су чувани на универзитету дуги низ година док нису поново пронађени после другог светског рата. Прву едицију песама начинио је француски композитор Пол ле Флем (Paul Le Flem, 1881-1984) 1902. године. Посредством заједничког пријатеља грчког порекла Михела Калвокоресија (Michel Calvocoressi, 1877-1944) пронађено је пет песама на које је Равел написао музику, а прво комплетно извођење циклуса догодило се у Паризу у концертној сезони 1905-1906. као део предавања.

⁵ Arthur Hoérée, *Les mélodies et l'œuvre lyrique. La Revue musicale*, no 6, 1er Avril 1925, стр. 55.

⁶ Vladimir Jankélévitch, *Ravel*. Paris, Seuil, 1995, стр. 33.

Пример 1, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, прва песма, *Невестина песма*, тт 3-11.

Ré - veil - le - toi, ré-veil - le toi, perdrix mi -

Ξύπ - νη - σε, πε, ξύπ-νη - σε, πε - τρο-πέρ - - δι κα,

- gnon - - ne, Ah! Ré - veil - le - toi, ré-veil - le

toi, perdrix mi - gnon - - ne. Ouvre au ma -

Улога мелодијске линије вокалне деонице и деоница инструмента су комплементарне, међусобно се допуњују. Метричка ознака доноси умерен темпо док карактер назначен у деоници инструмента упућује на, *врло мекано, слатко (très doux)*. Деоница инструмента (која по свом *рукопису* упућује на клавирска остварења попут *Игра воде, Ондина* и сл.) слика љупкост младе, као и нестрпљивост и усхићење младожење пред венчање. Овакав тип народне свадбене песме своје корене има у грчким селима Авгонима и Анаватос, на остру Хиос. Приметно је непоклапање логичног акцента речи са ритмом када је изговор грчког језика у питању. На основу тога можемо закључити да је циклус компонован првенствено за извођење на француском језику. У деоници гласа је мелодија фолклорног порекла мелодијско-ритмички *слободна* што позива и на интерпретацију са нешто више агогичке слободе.

Прва песма циклуса доноси весело и раздраган карактер мушкарца који буди своју будућу невесту. Улога боје гласа и њена промена у скоро идентичним строфама може допринети што аутентичнијој интерпретацији ове песме. Својим кружним понављањем строфе и рефрена, могућа су украсна додавања као и подвици на речима *Ax!* која је мелодијски назначена узлазном путањом легато фразе којој претходи трилер.

Пример 2, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, прва песма, *Невестина песма*, тт 5-6.

toi, perdrix mi - gnou - - ne. Ouvre au ma -

τά φτε ρά σου.

Пунктирани ритам губи на оштрини, добијајући на слободи будући да представља интегрални део традиционалног грчког играња уз песму. Извођачки приступ специфичном третману гласа свакако представља сам стил певања који је више ближи народној песми која тражи мање вибрата у тону, природног изговорања речи импровизованих украса и карактерне лежерности која прилази из самог тела, те је у овом случају гестикулација рукама оправдана.

Пример 3, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, прва песма, *Невестина*

-tin tes ai - - - - les,

τά φτε ρά σου.

песм
а, тт.
12-
13.

Интерпретативан изазов може бити појава фригијског модуса у песми као и његов број понављања који се сваки пут може отпевати на другачији начин сходно значењском слоју текста.

У другој песми циклуса, текст о погибији грчких војника који су сахрањени иза цркве светог Константина и цркве светог Исидора (Сидеро) на острву Хиос омузикаљен је на специфичан начин, а сам почетак песме носи ознаку умереног тема (*Andante*), употпуњено континуираним метричким гибањем између 2/4 и 3/4 такта. Тоналитет гис-мола доприноси сетном карактеру ове врло потресне народне песме, а хармонска пратња инструмента дата у виду арпеђираних акорада подржава семантички слој вокалног парта. И у овој песми се среће употреба интервалске карактеристике фригијског модуса који је (према античким Грчким учењима о дејству појединих модуса) био коришћен да *омекша* људску душу. Употреба фригијског модуса у трочетвртинском такту симболички повезује античку Грчку, њихове светитеље и јуначки подвиг војника са острва Хион. Својом принетом жртвом, погинули војници постављени су у исти ранг светитеља. Агогичко драматуршко грађење пет мотивских фрагмената употребом различите технике изговореног текста, кроз парландо, шапутање као и променом динамике и боје гласа представља специфичан третман гласа у овој песми.

Пример 4, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, друга песма, *Тамо, према цркви*, тт 4-7.

Κά - τω στὸν Ἅ - γί - ο Σί - δε

Пример 5, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, друга песма, *Тамо*, према цркви, тт 11-13.

- ro, l'é - glise, ô Vier-ge sain - te, l'é -

ρο, στὸν Ἁ - γί - ο, Πα - να - γιά μου, τὸν

Пример 6, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, друга песма, *Тамо*, према цркви, тт 14-15.

- glise Ay - io Costaundi - no

Пример 7, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, друга песма, *Тамо*, према цркви, тт 20-22.

ras - sem - blés en nombre in - fi - ni, du monde, ô Vier-ge sain -

μα - ζεύ - γουν - ται, σω - ριά - ζουν - ται, τοῦ κόσ - μου, Πα - να - γιά.

Пример 8, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, друга песма, *Тамо*, према цркви, тт 22-24.

- te, du mon - de tous les plus bra - ves!

τοῦ κόσμου τοῦ ἀνθρώπου.

Друга песма имплицира различитости у акцентовању грчког и француског језика, и открива ритмичку структуру која је компатибилна флексији и акцентуацији речи у француском језику.

Пример 9, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, друга песма, *Тамо*, према цркви, тт 4-6.

Là - bas, vers l'é - gli - se,

Κάτω στὸν Ἄ

У француској језику ритмичка струкура поклопљена је са логичким акцентом који се подудара са другим, дужим слогом *-bas*. У грчком језику дуги акценат долази на први слог *ΚΑ*-гостон са којим се не слаже уписана ритмичка вредност. Ова врста несклада логичног акцента са ритмичком структуром песме није видљива у писаној форми. Промену доноси изговор који додаје још сугласника. Један од примера представља реч *χ* која се у зависности од контекста чита као *p* или *ujo*. Грчки језик бележи акценте и они, као и у сваком другом језику, означавају на којој доби се реч завршава. Следи један пример у коме ритам не прати дужину речи у грчком језику.

Пример 10, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, друга песма, *Тамо*, према цркви, тт. 17-19.

- te, du mon - de tous les plus bra - ves!

τοῦ κόσμου τοῖ ἀνθρώποις

Грчка мелодија у другој песми оригинално представља мелодију грчке народне игре Σιχτός од глагола σιγῶ који значи мешати се, ујединити и долази са села Мармаро (Μάρμαρο). Једина игра која није подразумевала ношење марамнице и тако омогућавала женама и мушкарцима држање за руке.

Тоналитет треће песме - Ге-дур осликава карактерни лик мушкарца који заводи своју изабраницу Василики. Практично речитативног слога, вокална деоница препуштена је интерпретативној слободи извођача. Галантни хвалисавац кога потврђује врло убедљива, снажна динамика у разложеном акорду харфе на почетку песме, биће преузета са почетком вокалне фразе.

Пример 11, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, трећа песма, *Ко ми се по галантности поредити може?*, тт. 1-11.

Allegro *f*

CHANT
 Quel ga - - - lant, ga - lant m'est com - pa -

PIANO
f

Ποιός ἀ - - - σι, ἀ - - - σι κησὶ σάν κ'ε -

- ra - - - ble, d'en - tre ceux qu'on voit pas - - - ser?

- υέ - - - να, στό μπα_ζά_ρι περ' - - πα - - τεί...

Dis, da_me Vas - si - li - - ki?

χα - πε_τάν Βα - σι - - - λη;

Мелодији инструмента додељен је весело и играчки карактер Каламатианос, плеса чија је фолклорна мелодија једна од најраспрострањенијих.

Пример 12, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, трећа песма, *Ко ми се по галантности поредити може?*, тт. 9-15.

The image shows a musical score for the song 'Dis, da-me Vas-si-li-ki?' by Maurice Ravel. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'Dis, da-me Vas-si-li-ki?' and is followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a series of chords and arpeggiated figures. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

У вокалном парту налазимо лествичну структуру блиску миксолидијском модусу. Друга строфа доноси камерну удруженост вокалног парта и деонице инструмента. Својим одсечним стакато фразама деоница инструмента *боји* карактер лика мушкарца који се хвали својим мачем и сабљом, како би задобио пажњу и наклоност даме Василики. Мелодијски парт остаје исти као у првој строфи, док агогика изговорених речи поприма другачију боју. Великим успорењем коју доноси ознака за темпо и карактер, *Ralenti.. très tender*, те динамичка ознака и ознаке за метар и агогику доносе изјаву љубави хвалисавог (условно схваћено) *трубадура*.

Пример 13, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, трећа песма, *Ко ми се по галантности поредити може?*, тт. 20-31.

The image shows a musical score for a song by Maurice Ravel. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "pis - to - lets et sabre ai - - - gu..." and "Et c'est toi que". The piano accompaniment has a dynamic marking of *f* and *p* *très tendre*. The second system shows the vocal line with the lyrics "j'ai - - - me!" and the piano accompaniment with a dynamic marking of *pp*. The third system shows the piano accompaniment with a dynamic marking of *p* *suivez*. The score is in G major and 3/4 time.

Песму удварања заокружује деоница инструмента поновљеном играчком мелодијом плеса Калматианос, овога пута у тихој динамици усаглашавајући се са отпеваним текстом.

Четврта песма циклуса *Песма жеталаца мастике* доноси сличан третман метро-ритмичке компоненте као у другој песми и употребу лидијског модуса који се везује за семантички слој текста. Он је заступљен на речима: радост **моје** душе, **жестоко** (коју волим), **Анђео**, **Сунце**. Симболички, лидијски модус је коришћен четири пута у песми. У извођачком приступу те четири појаве лествичне структуре лидијског модуса могу бити предмет интерпретативне слободе извођача који може бирати начин на који ће мотив бити поновљен. Мелодијске линије деонице инструмента и вокалног

парта се међусобно прожимају, тако да се и у деоници клавира/харфе може наћи повишен четврти ступањ, који се јавља исти број пута као и у деоници вокалног парта. Прва стофа већи акценат даје вокалном мелодијском току. Појаву мушког лика у тексту симболички најављује мотив са елементима лидијског модуса у деоници инструмента, док усложњавање мелодијског тока деонице инструмента слика очараност мушког лика, као и емотивну узбурканост. Поређење мушкарца са белим анђелом може се односити на човеко обожење. Такав симболичан начин тумачења текста подржава композициони поступак који у трећој строфи уводи речитативну форму вокалног парта, која може подсећати и на врсту молитве.

Пример 14, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, трећа песма, *Ко ми се по галантности поредити може?*, тт. 35-38.

comme un bel an - ge blond, sous le clair so - - leil,

τοῦν . . . τζε . . . λι . . . κα πα . . . τεις τη . . . ηη,

Мелодија оригинално потиче из грчког села Пирги (gr. Πυργί, Pyrgi) која се често пева при сакупљању мастике. Историја острва Хиос⁷ помиње светог Исидора⁸ који је својим бекством од Римљана на острво донео хришћанство. Песма завршава добро познатим уздахом *Helas* (*Χελάς!*) агогички слободније форме коју затвара последња појава лидијског модуса у деоници инструмента.

⁷ Острво Хиос на ком су забележени грчки напеви познато је по зимзеленом растињу и стаблима пистаћа која су карактеристична због своје ароматичне смоле.

⁸ Легенда острва Хиос бележи да је св. Исидор бежећи од Римљана, на белом коњу дошао на острво Хиос. Рањен и уморан након тешке повреде, сео је под дрво маслине. Дрво је осетило његово мучење и пролило мирисне сузе. Од тада се у грчком народу каже за маслину да представља сузе св. Исидора.

Пример 15, Морис Равел, *Пет популарних грчких мелодија*, четврта песма, *Песма жеталаца мастике*, тт. 39-47.

Hé - las! tous nos pauvres cœurs sou -
 - pi - rent!
 η - λας τὰς ψυχὰς μᾶλλον
 - raiv - veis.

Ово је крајње импресионистички написана песма која пружа могућност мењања звука и боје у скоро сваком такту. Динамички план песме није строго записан, међутим сам текст упућује на динамичка сенчења, а последично и на суптилност карактера. Четири пута поновљени лествични низ који упућује на лидијски модус у парту оба инструмента ствара компатибилност и комплементарност ова два мелодијска тока. Улога гласа као боје дате атмосфере у песми уско је повезана са динамичким планом како своје тако и деонице инструмента

Последња песма циклуса *Све весело!* повезује цео циклус реминисценцијом на сам његов почетак. Слогови *Tu-re-li* означавају симболички певање птице, односно радост жене на венчању. Прва песма поставља атмосферу узбуђености, нестрпљиво буђење, трећа одважног и поносног *трубадура* своје слатке јаребице (*per drix mignone*). Друга и пета песма циклуса доносе мирнији, лирски тон циклусу са пуно могућности за промену боја, а употреба модуса доводи се у везу са текстом који је љубавног карактера.

Свака песма може се разликовати по својој тонској боји коју користи, сходно радњи и карактеру. Утицај фолклорних мелодија играчког карактера проналазимо у другој песми. Игра која потиче из грчког села Мармаро, специфична по блиском контакту руку између момака и девојака. Иако у споријој метричкој ознаци, играчки карактер доноси парт вокалне деонице у фригијском модусу. У трећој песми зато проналазимо играчки карактер Каламатианос плеса у деоници харфе. Последња песма циклуса тонално усмерена ка Ас-дуру садржи елементе јонског модуса. Песма играчког карактера са повременом променом метра, покретног, веселог *Allegra* дочарава обичаје грчког славља, разбијање тањира (*la vaisselle dance*) и ногу које плешу. Текст мелодије тра-ла-ла којом се завршава циклус, дочарава радост и весеље. Вокална деоница гласа поприма инструментални карактер, у којој снага музике може да саопшти идентичну поруку. Народне грчке песме компоноване у модерном, савременом хармонском језику Мориса Равела представљају уметничку соло-песму. Камерни дуо клавира/харфе и гласа подједнако учествују у музичко драматуршком току циклуса кроз комплементаран однос. Глас има улогу боје фолклорног призвука. Аутентичност грчких античких песама употпуњује звук инструмента харфе који припада античкој култури и историјском развоју најстаријег жичаног инструмента.

Црквени глас у *Свити Литургији* Андреа Жоливеа

У самом наслову дела препознајемо музичку форму свите, која представља један од најстаријих музичких облика уз сонату. Литургија⁹, односно, Миса као музичко-богослужбени облик садржи непромењиве делове еухаристијске¹⁰ (углавном лутеранства, англиканске заједнице и католичке цркве).

У *Свити Литургији* композитор изоставља обавезна ставове мисе као што су *Кирије*, *Глорија*, *Кредо*, *Санктус*, *Агнус Деи*. Уместо њих, Жоливе бира ставове посвећене величању Богородице, као што су *Магнификат* (*Magnificat*), *Салве Ређина* (*Salve Regina*), док став *Бенедиктус* (*Benedictus*) представља једини утврђени став мисе који се појављује у Свити Литургији. Став *Алелуја* (*Alleluia*)¹¹ појављује се у оквиру последњег става под насловом *Финале*. На неки начин можемо рећи да је композитор желео да избегне класичну форму Литургије. У овом делу изазов камерног ансамбла у саставу харфа, енглески рог, виолончело и сопран, лежи у томе како постићи етеричност звука, који треба истовремено ускладити са врло захтевном динамичком компонентом. Вокална деоница присутна је у ставовима број два под насловом *Поздрав Краљице* (*Salve Regina*), број три под насловом *Алелуја* (*Alleluia*), број четири под насловом *Магнификат* (*Magnificat*), ставу број шест *Бенедиктус* (*Benedictus*), као и у последњем ставу – број осам, под називом *Финале*. Композитор у ставу *Salve Regina*, придружује на самом крају композиције харфу која поприма префикс вокалног парта на речима *О, слатка дево Марија*.

⁹ Литургија (грч. λειτουργία, лат. ministerium, officium — служба, служење или јавно дело, свештеничка служба у храму) у црквеном речнику означава чин еухаристијске службе или чин тајне причешћа.

¹⁰ Ефхаристија (грч. εὐχαριστία, што значи благодарење, захвалност) означава причешће и једна је од две најважније хришћанске свете тајне. Литургија без причешћа служитеља и верника не постоји.

¹¹ Алелуја, односно похвала Богу.

Пример 16, Андре Жоливе, *Света Литургија*, други став, *Salve Regina*, тт. 32-36.

The image shows a musical score for the second movement of 'Salve Regina' by André Jolivet. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (soprano) and a cello line. The vocal line begins with the lyrics 'O dul - cis Vir - go Ma - ri - a.' and is marked 'Allargando molto' and 'a Tempo'. The cello line is marked 'Allargando molto' and 'a Tempo' and includes dynamic markings 'f' and 'pp'. The bottom system shows the piano accompaniment for the cello, also marked 'Allargando molto' and 'a Tempo', with a dynamic marking 'p'.

Виолончело започиње мелодијску линију свих пет ставова у којима је заступљена вокална деоница. На неки начин глас композитора оживљава у деоници виолончела, и тако поентира своју музичку наратију. Ова два гласа, глас виолончела и глас вокалне деонице, међусобно се надовезују и преплићу и тако композитор помирује два света. Модерну композицију, модеран језик писања и кретања мелодије поверава деоници виолончела, поистовећујући је са собом и својим тумачењем не тако традиционалног погледа на цркву. Са друге стране, вокална деоница персонификује деоницу традиције, цркву као својеврсну догму. Глас народа или појединца саопштава свете речи Јеванђеља. Овај став представља узвишену молитву обраћања Богородици у којој су мелодијске линије вокалног парта и виолончела у пуној равноправности и компатибилности. Латински језик је потврда традиције, односно богослужбени свети језик римокатоличке цркве. Различитост, другачији поглед на религију па тако и модеран начин компоновања, композитор детерминише одуством одређеног тоналитета као отворено питањем верске одређености.

У трећем ставу *Алелуја* појавом орнамената у деоници обое као и специфичном начину извођења арпеђа у деоници харфе јавља се источњачки мелизматични звук. Вокални парт садржи једноставан фрагмент понављања третиран инструментално, скоро идентичне фактуре као и парт виолончела. Парт обое се у виду еха наводезује на деоницу вокала и виолончела, док покрет арпеђа у деоници харфе опкружује звуком сва три инструмента својим спектром аликвота. Специфично хладан источњачки призив у деоници харфе постигнут је покретом врхова ноктију уместо прстију коју бележи композитор у партитури овога става. Иако почетак харфе задаје пулсацију на четири, звук арпеђа који настаје поменутиим техничким захтевом ствара утисак губитка

пулса. Постигнута је промена боје целог ансамбла у којој сви инструменти деле равноправан третман, заједно правећи музичку синтезу и пулсацију овога става.

Звучну боју става Жоливе обликује динамичким луком који се прожима од крешенда до крајњег декрешенда, завршавајући композицију умирујуће (*morendo e rallentando*). Како би постигао жељену музику звучних боја и динамике, композитор на почетку композиције у деоници виолончела бележи ознаку за сордину. У овом ставу динамика расте кроз целу композицију до крајње најјаче, (*ff*) која се налази у средишњем делу композиције, које бележи одсуство сордине. На тај начин постигнута је велика разлика у звуку и боји целог ансамбла. Од тог момента па до краја композиције, он употребљава, рачије кретање, враћајући динамички композицију ка њеном почетку али у смеру њеног краја. У самој грађи става проналазимо симбол васкрсења, рађања, умирања и вечног спасења уз речи Алелуја. Понављањем само једне речи Алелуја композитор жели да избегне дикцијску доминацију гласа. Склоп речи Алелуја у себи доноси баланс чистих вокала А, Е, У, А, који пружа могућност певачу за мењање боја. Пажљивим ослушкивањем осталих инструмената у саставу, вокал се може изједначавати и сливати у заједнички звук и динамику камерног састава. Можда највише овај став Свите Литургије сугерише симболику која је присутна у делу а то је заједништво, као што и причешће, ефхаристија позива на слогу, мир и заједништво.

Пример 17, Андре Жоливе, *Света Литургија*, трећи став, *Alleluia*, тт. 13-20.

Четврти став, *Магнификат*, представља певану реч Божју. У овом ставу преузета је прва строфа грегоријанског корала¹². Велича душа моја Господа, и кличе дух мој Богу представља најинтимнију молитву, кроз њену реч и значење у виду најузвишенијег молитвословља Богу, и главног чинитеља свеукупне идеје дела. Став започиње разговором енглеског рога, виолончела и харфе. Музичком темом трио уводи појаву вокалне деонице у став. У овом ставу поетика вокалне деонице је наративна, а лик Богородице присуство женског принципа. Са наступом вокалне деонице, важност текста потцртана је доминацијом вокалне теситуре у високом регистру која се спушта тек на крају строфе и речи нараштаји (*generationes*). Харфа хармонски подржава реч нараштаји бојећи је својим пролазним арпеђима док је остатак ансамбла у лежећих тоновима до краја става *Магнификат*. Вокална деоница написана је технички захтевно, а динамика изискује лирску емисију тона деликатне динамике врло високо писаног регистра вокалног парта.

¹² Грегоријански корал представља средњовековно једногласно литургијско певање католичке цркве.

Мелодија је писана у средњем високом (прелазном) регистру, који дели регистар на тон груди и главе и изискује контролу вокалне технике. Вертикала разуђеног слога наизглед одаје утисак лакоће техничког извођења. Промена метра у нешто бржи, јавља се уласком вокалног парта што олакшава контролу даха и успешнијег израза.

Пример 18, Андре Жоливе, *Свита Литургија*, четврти став, *Magnificat*, тт. 22-27.

The image shows a musical score for the Magnificat by André Jolivet. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The score is marked 'Molto ritard.' and has a tempo of quarter note = 80. The vocal line includes the lyrics 'Ma - gni - fi - cat á - ni - ma me - a Dó - mi -'. The piano accompaniment features a section marked 'Doq' and a section marked 'B'.

У ставу *Бенедиктус* (једини утврђени став мисе) и последњем ставу под називом Финале композитор употребљава канон¹³, музичку форму посебно популарну у епохи ренесансе и барока. Ако знамо да Литургија има утврђене ставове и да је центар сваке, причежђе (еухаристија) одабир канона у коме је сваки инструмент у ансамблу третиран једнако, истом музичком фразом која се понавља, као мантра или молитва указује на архетип традиције. И овога пута композитор указује на традицију вере, а не композиционог поступка односно облика.

Жоливе став *Бенедиктус* започиње виолончелом и вокалном деоницом која саопштава долазак Исуса Христа. Виолончело држи басо континуо док вокалне деонице постаје речитативно нараторска.

¹³ Грчка реч канон (κανών - правило, норма) изведена је из семитских језика који су се простирали у пределима Асирије, Сирије, Месопотамије, Ханана, Арабије и Етиопије, прецизније из акаидског језика асирског наречја. Црквени оци су употребљавали ову реч да означе правило вере, док су на Васељенским саборима, канонима означавали правила дисциплине, која се тичу живота и вере Хришћана. Од III века канон означава и дисциплинске црквене одредбе, а од IV века означава збирку богонадахнутих књига (термин су користили помесни сабори: Римски 382, Хипонски 393, Картагински 397, итд.). Преузето са <https://www.pravoslavije.ne>.

Пример 19, Андре Жоливе, *Света Литургија*, шести став, *Benedictus*, тт. 1-5.

Musical score for Example 19, showing staves for HAUTBOIS, VOIX, VIOLONCELLE, HARPE, and Accord. The score includes a tempo marking (♩ = 40) and lyrics: Be-ne-dic-tus qui vé-nit in nó-mi.

Улога нараторског карактера вокалног парта добија префикс инструменталне деонице понављајући реч *Господа* (Domini), четири такта у којој држани тонови доносе рефенцу богослужбених обреда.

Пример 20, Андре Жоливе, *Света Литургија*, шести став, *Benedictus*, тт. 6-10.

Musical score for Example 20, showing staves for VOIX and VIOLONCELLE. The score includes lyrics: - ne Dó-mi-ni and performance markings such as gliss., cresc., p, and (b p).

Уводећи цео камерни ансамбл у форму канона, са темом коју започиње харфа на тоновима (е ас бе), комплетан ансамбл поприма префикс вокалне деонице потврђујући значај доласка Исуса Христа у значају текста *Benedictus qui it in nomine Domini*.

Пример 21, Андре Жоливе, *Свита Лутургија*, шести став, *Benedictus*, тт. 11-14.

The musical score for Example 21 consists of three staves. The top two staves are vocal parts, with the lyrics "Be - ne - die - tus qui vé - nit in" written below the notes. The bottom staff is a piano accompaniment, featuring a harp-like texture with a box labeled "A" above it. The piano part includes notes for "Dob" and "Fa# Sol#".

Жоливе вођство теме у деоници харфе симболично везује са семантичким значајем архетипске религије и најстаријег жичаног инструмента. Одмах затим виолончело и вокална деоница унисоно понављају тему, док се имитација октавног типа јавља са уласком енглеског рога. Осана на небесима (*Osanna in excelsis*) доноси консонантни склоп (e-h- e) где повремено харфа и обоа звуче унисоно. Ансамбл има форму једног раскошног хорског слога, где вокална деоница постаје хомогени део инструменталног парта у средини камерног звука, у служби јединства.

Пример 22, Андре Жоливе, *Свита Лутургија*, шести став, *Benedictus*, тт. 19-22.

The musical score for Example 22 consists of three staves. The top two staves are vocal parts, with the lyrics "mi - ni Ho - san -" written below the notes. The bottom staff is a piano accompaniment, featuring a harp-like texture with a box labeled "B" above it. The piano part includes notes for "Si#", "Fab", "Do#", "Fa#", and "Do# Fa#".

Метричком ознаком *piu mosso*, Осана убрзава темпо који додатно добија *accelerando*. Задржавањем консонантног склопа једнаких ритмичких вредности у високој теситури свих инструмената са најгласнијом динамиком, на речима *IN EXCELSIS* (на небесима) завршава се став.

Пример 23, Андре Жоливе, *Света Литургија*, шести став, *Benedictus*, тт. 32-34 .

The image shows a musical score for the sixth movement of the Benedictus by André Jolivet. It consists of three systems of staves. The first system contains the vocal line with lyrics 'na in ex - cel - sis.' and dynamic markings 'ff' and 'a Tempo'. The second system contains the piano accompaniment with dynamic markings 'Allarg. molto' and 'a Tempo'. The third system contains the piano accompaniment with dynamic markings 'ff' and 'a Tempo'.

Последњи став *Алелуја* доноси крај композиције. Умирујући темпо започињу чело и глас неком врстом отвореног типа канона, надовезујући и варирајући мелодију, чинећи тако нераздвојну музичку фразу. Харфа разложеним арпеђима хармонски подржава хомогеност звука. Инструментална улога вокалног парта гради једнаку агогичку метрику инструменталног камерног састава. Након три пута поновљене имитације теме између обоа и вокала у једанаестом такту надовезује се наставком теме виолончела обоа. На овај начин ствара се музичко јединство комплетне равноправности свих инструмената ансамбла.

До краја става ова тема динамички се појачава и усложњава, како би доживела свој врхунац. Композитор подиже сва три инструмента у високу теситуру. Вокална деоница свој мелодијски врхунац доживљава секвентним понављањем мотива који постепено помера интонативну висину вокалог парта у горњу лагу. Овакав поступак присутан је у целој вертикали. Одложеном каденцом последњи став завршава снажном динамиком.

Пример 24, Андре Жоливе, *Света Литургија*, осми став, *Final*, тт. 38-40.

Француски композитор Андре Жоливе води порекло из свестране, уметничке породице. Његова мајка била је пијанисткиња, а отац сликар. Као дете живео је на Монмартру, уметничком и изузетно подстицајном париском кварту за младог Жоливеа, будући да су у њему, у то време, живели и стварали најзначајнији уметници прве половине XX века. Вишеструко надарен, Жоливе је већ са четрнаест година почео да се бави сликарством, учећи код Жоржа Валмиера (Georges Valmier), једног од пионира кубизма у Француској. Поменути сликар је, између осталог, био и веома добар аматерски певач, те је код младог Жоливеа подстицао интересовање за музику. Можда најзначајније за Жоливеа било је то што га је Валмиер упознао са композитором и музичким критичарем Полем Ле Флемом (Marie-Paul Achille Auguste Le Flem), који је постао његов први професор композиције. Нешто касније композицију ће наставити да учи код Едгара Вареза (Edgar Varèse), оснивача Међународног савеза композитора (International Composers's Guild, 1921.) и Панамеричког удружења композитора (Pan-American Association of Composers, 1926.)

Када је компоновање постало његова професија Жоливе илуструје насловне странице својих композиција, не запостављајући ниједну од уметности које су га привлачиле. За себе је рекао: „ја сам одувек желео да се изразим свим уметничким средствима; сликарство, позориште, поезија и музика за мене представља недељиву целину.”¹⁴

¹⁴ Caroline Rae, *André Jolivet...* нав. дело, стр. 107.

Жоливеу је књижевност такође била значајан извор духовне и интелектуалне снаге. Чак је био аутор текстова за неке од својих композиција, док је са бројним песницима блиско сарађивао. Тако је за време окупације настало његово дело *Свита Литургија*, чији текст је потписао песник Анри Геон (Henri Ghéon, 1875-1944). Како наводи Каролина Ре (Caroline Rae) у својој књизи *Андре Жоливе: Музика, Уметност и Књижевност*: „за време немачке окупације, Жоливе је осетио потребу да користи људски глас (или комбинацију гласова) не само како би дочарао насиље и реалност свог доживљаја, подсмех бурлеске али и спокојство које уносе љубавне песме...”¹⁵

Његова ћерка Кристина Жоливе–Ерлих (Christine Jolivet Erlich) је 2005. године у интервјуу са Каролином Ре изјавила је да се њен отац након окупације поново вратио себи, и да су дела настала за време Другог светског рата, заправо само још једна страна његове личности.

Током раних четрдесетих година двадесетог века Андре Жоливе пише дела која су прожета духовним и спиритуалним странама његове креативне личности. У том периоду настају *Војникова три ламент* (*Les Trois complaints du soldat*, 1940), *Миса за дан мира* (*Messe pour le jour de la paix*, 1940) и *Свита Литургија* (*Suite Liturgique*, 1942). За разлику од његових дела насталих у периоду тридесетих година двадесетог века, у овим композицијама музички језик је лирксе провенијенције. Враћање у прошлост чини да његов музички језик можда само на површини одаје једноставнију музичку линију. По структури и симболици којом одише, као што је то случај у композицији *Свита Литургија*, и даље садржи све елементе Жоливеове сложене стваралачке личности, која се креће од магијске, паганске, мистичне до религиозне, духовне и хуманистичке

Док је Жоливе био под утицајем филозофа Фабра д’ Оливеа (Fabre d’Olivet, 1767-1825)¹⁶ и осећао наклоност према идејама Антонина Артоа (Antoine Marie Joseph Paul Artaud, 1896-1948)¹⁷, његова лична филозофија је углавном била заснована на жељи да избегне догме и напише музику која за циљ има универзалност. У Жоливеовој

¹⁵ Caroline Rae, *Andrè Jolivet...* нав. дело, стр.139.

¹⁶ Фабра д’ Оливеа – француски аутор, песник и композитор чији су библијско, филозофско-херменеутички погледи инспирисали многе окултисте. Његова најпознатија дела баве се истраживањем Хебрејског језика као и историјом и правом људске расе.

¹⁷ Антонина Артоа – француски писац, песник, драматург, есејиста, глумац, познавалац визуелних уметности. Сматра се утицајном фигуром у еволуцији модерне драме (француски надреалистички театар округлости) и авангардног Европског покрета XX века.

изјави, датој 1946. године као одговор на питање о естетици нове музике, композитор одговара: „Јасно сам ставио до знања 1935. године, да сам настојао да вратим древно, оригинално значење музике када је она била магични *инкантаторски*¹⁸ израз светог у људским заједницама.”¹⁹

¹⁸ Реч *Incantatoire* на француском језику може значити шарм, снагу, формулу и моћ. Ова реч у санскриту истовремено може означавати одређене интонационе формуле које имају устаљену мелодијску и римичку форму.

¹⁹ С. Рае, *Andrè Jolivet...*нав. дело, стр. 289.

Фолклорни глас у *Три баладе Петрице Керемпуха* Бориса Папандопула

Три баладе Петрице Керемпуха (*Богечка*, *Галжењачка* и *Циганска*) Бориса Папандопула, настале су на текстове три истоимене баладе из збирке песама *Баладе Петрице Керемпуха* Мирослава Крлеже. Већ у самом наслову дела долази до једног сасвим специфичног или, пре, неуобичајеног суодноса два диспаратна појма: лирска врста – *балада* и књижевни лик – *Петрица Керемпих*. Узимајући у обзир то да класични тип балада најчешће укључује трагичну визију света, скопчану са трагичним догађајем и ликом који је у њој опеван, Мирослав Крлежа у својим баладама, а последично и Борис Папандопула у својој музичкој интерпретацији истих, доноси својеврсни преокрет (већ најављен насловом дела), оживљавајући један изразито хумористичан лик, реализујући специфичан тип модерне баладе која у основи има *баладескну* слику и визију света. То је, заправо, визија поремећеног и изобличеног света, блиска средњовековном и ренесансном *топсу изокренутог света*, која се предочава хумором, иронијом, сарказмом, цинизмом, парадоксом, апсуром и гротеском, при чему је песничка реализација, а потом и његово омузикаљење истовремено и негација тога света, односно, његовог биолошког, духовног, социјалног и историјског устројства. Сам лик Петрице Керемпуха је европске књижевне провенијенције јер представља својеврсну варијанту Тила Ојленшпигела, али са кајкавским *префиксом* попримајући, језик, дух и менталитет кајкавске средине. Као народни забављач, *жонглерског* профила, *пркшењак*, довитљивац, лакрдијаш, разоткривач, али и онај који кажњава људску природу, лик Петрице Керемпуха краси језик пун измишљених речи, као и *кајкавитина*, хрватски дијалект који карактерише, између осталог, комбинација речи и њиховог изговора који се везују за Хрватску, Мађарску, Аустрију, Румунију...

Дакле, три баладе, насловљене *Богечка*, *Галжењачка* и *Циганска*, Борис Папандопуло омузикаљује 1978. године, за камерни трио кога чине енглески рог, хармоника и глас. Музика овог циклуса има фолклорно упориште, доминантно мешовите ритмове, брзе метричке промене и изразито активну улогу музичких компоненти попут агогике и артикулације често преузимајући улогу носилаца изградње музичког тока сваке деонице наведеног камерног састава.

У првој песми циклуса, деоница хармонике започиње песму консонантним интервалом квинте А-Е и ЕФ-ЦЕ стварајући утисак празног, *сиромашног* звука који боји сementички слој текста вокалног парта. Празан звук квинте у парту хармонике чији се мотив кружно понавља употпуњује слику просјака који моли. Мелодијски ток вокалног парта постепеним кретањем лагано се диже у вишу теситуру прве октаве. Осећају наратије али и хумора доприносе мелодијска доеница поступног покрета, без већих интервалских скокова, са предударима и украсима, у кратким нотним вредностима – осминама а честим осминским и четвртинским паузама. На тај начин такозвани *говор у интонацији* постаје доминантан драмски и карактерни чинилац, док повремено украси пре и после осмине боје фолклорни карактер једноставне мелодије.

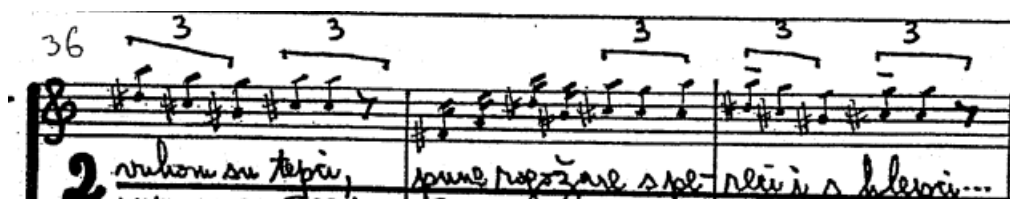
Пример 25, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемпуха*, прва песма, *Богечка*, тт. 1-11.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The time signature is 3/4. The lyrics for the first system are: "Велан перла, а зроби до перла... Холанс". The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics for the second system are: "приси: Аел пилло шолле, но-си... Еел-ан". The piano accompaniment in the second system includes a key signature change to D major (one sharp) and a time signature change to 3/4. The lyrics "3 фелта мели: пи" are written above the vocal line in the fifth measure of the second system.

Секвентно поновљена прва строфа не доноси значајније промене у деоници хармонике и вокалног парта, али уводи боју енглеског рога чију деоницу карактерише

агогички експресивна мелодија, која својом латентном хармонијом употпуњује вертикално звучање целокупног састава. У другој строфи употреба триола у парту вокалне деонице доприноси лакшем изговору сада већ знатног броја речи текста, али исто тако агогика триолског покрета потцртава значење текста, то јест, социјалне разлике, описујући сиромашан (богечки) сталез.

Пример 26, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемпуха*, прва песма, *Богечка*, тт. 36-38.



Висока иронија крије се у речима скривеног значења као што је реч *богеч* која се односи на сиромаша или просјака, али у случају ове песме она поприма значење духовне и моралне празнине.

...на клоштерски врати, богечки магнати, ричета се саки, как млатец намлати...

...на манастирским вратима, сиромашних моћника, богати се свако, како ко уграби...

Отвореној *провокацији* доприноси и деоница енглеског рога која својим хроматским померањем, те употребом интервала кварте ствара осећај нелагоде и негодовања. Велику звучну промену доноси појава мешовитог ритма која представља национално фолклорно обележје. Парт хармонике и вокалне деонице постају *један инструмент* на плану агогике и динамике. Промена са пет осмина на три, а затим повратак у такт пет осмина карактерно дочарава фолклорни стил игре, али и симболички приказујући манипулативни народ и власт. Деоница хармонике са стакато артикулацијом јасно ствара слику при изговореним речима вокалног парта *хармоникаши, мужикаши*. Вокална деоница поприма говорни карактер. Кратке, осминске нотне вредности у вокалном парту скраћују употребу вибрата, као и распеваност мелодије. Овакав спречицифичан третман вокалне деонице скреће пажњу на семантички слој речи, третирајући тако артикулацију гласа као говорну. Међутим, овакав начин певања не мора нужно значити грлени приступ, већ вешту промену

грудног регистра у позицију главе, техничку позицију високог звука који подразумева коришћење аликвота предње резонанце лица која не врши притисак на гласне жице. Ритам и агогика постају можда и најснажније музичке компоненте у тренутку када се *изговарају речи пуне патакуне, круне маријаши*, која дочарава људску грабеж за материјалним. У овако ритмичко метричкој подели јасно се чује колективна народна игра, коло.

Пример 27, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемпуха*, прва песма, *Богечка*, тт. 50-59.

Handwritten musical score for the first system of "Bogechka". The system includes a vocal line in treble clef with lyrics "Harmo-ni-ka-si, mi-ji, A-si, pre-d...". Below it are piano accompaniment staves in 5/8 and 8/8 time signatures. The 8/8 staff includes tempo markings "[♩=200]" and "[♩=♩] = pasapin mosso =". The piano part includes a sequence of notes numbered 1, 2, 3, 4 and double bar lines with dots.

Handwritten musical score for the second system of "Bogechka". The system includes a vocal line in treble clef with lyrics "na-si, prine, petefune, Arune, ma-ri-ja-si... Bozji dar je bo...". Below it are piano accompaniment staves in 5/8 and 8/8 time signatures. The piano part includes dynamic markings "sfz" and "sfp", and a sequence of notes with a "Doh-Fah-Sol" label.

Како се остварење свих материјалних жеља и обећања, у Крлежином тексту налази на небу, тако и Папандопуло остварује такву врсту симболике мењајући теситуру вокалне мелодије у горњи регистар. Сама агогичка ознака за летато прави звучно крактерну разлику између просаца, пакла, немаштине и сиротиње са обећаним испуњењима (на небу), које доноси спасење, благостање и мир.

*В богечком небу на првом кату, чека нас кинча пун шкрилак. Там пече за нас вола код Бож'јег стола, госпон барон Лојола...*²⁰

*На Богечком небу на првом спрату, чека нас пун шешир блага...*²¹

Таква музичка секвенца укључује промену мешовитог ритма са пет осмина на три, затим опет враћање на пет осмина уклапајући ритмичку музичку компоненту са значењем самог текста који је крајње ироничног карактера. Дубока немаштина у народу која у свим животним околностима прихвата властограбеж одсуством отпора и става карактерише парт енглеског рога и вокалне деонице, са секвентно понављајућом мелодијом, док парт хармонике својом акордском, стакато играчком мелодијском линијом, доноси весео карактер који истиче иронично гротескни карактер песме. Церемонијалну погребну поворку људи која прати Бистричког барона у обећани рај метафорички дочарава парт харонике понављајућим разложеним акордом, осам пута. Крајње несрећан догађај употпуњује и деоница енглеског рога својим секундно осминским покретом. Вокални парт понавља музичку реченицу из друге строфе завршавајући песму екскламаторним интерпункцијским знаком узвика као емоцијом туге и очаја.

²⁰ Игнатиус оф Лојола (Ignatius of Loyola, 1491–1556) био је протестант екстремно окренут заједници, отворено критиковавши Папу због његовог раскалашног начина живота.

²¹ НЕДОСТАЈЕ РЕФЕРЕНЦА

Пример 28а, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемпуха*, прва песма, *Богечка*, тт. 50-63.

Handwritten musical score for the first system of the piece. It consists of three staves: a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a dynamic marking of *p* and features several accents (^) over the notes. The piano accompaniment is written in a style characteristic of the composer, with many beamed eighth notes and chords. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

Handwritten musical score for the second system of the piece. It consists of three staves. The vocal line in the top staff contains the lyrics: "Bistriči bo-gec je bu-nan, na spe-vo". The key signature remains one sharp. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A circled number "8" is written in the middle staff, likely indicating a measure number. The bass line continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the piano part.

Пример 286, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемпуха*, прва песма, *Богечка*,

т.т. 64-69.

Карактеризацијом фолклорног националног обележја, Борис Папандопуло ствара говорно наративну улогу вокалне деонице. Мелодијски ток вокалног парта нема значајнијих интервалских скокова, док је ритам понављајуће мешовите форме. Мелодијска линија звучно је врло експресивна због употребе изразито кратких стихова која је дистрибуирана у четири терцине, два катрена, затим у једну строфу од пет, седам и девет стихова, који објашњавају одабир мештовитог ритма од три и пет осмина. Овакав феномен приступа улози гласа који критикује друштвене феномене можемо наћи у партитурама Моцартових опера као што је случај улоге Коментатора (Il Commendatore) и *мишљење публике* (L'Opinion publique) из Офенбахове оперете Орфео у подземљу. Социјална тема је сагледана у иронијско-саркастичном приступу којим је на видело изнета и препознатљиво осветљена средњевековна беда са хрватским фехтарима, слепцима, бокцима и свима који стварају жалосну историјску поворку. У Крлежиној песничкој пројекцији та се поворка креће од даљина и дубина средњег века допирући све до данашњих дана, па је ова балада и својеврсна савремена

слика људског страдања које сталну глад и жеђ утапа мрвицама хране и пића. Појаву таквих душевно социјалних стања песник уздиже на ниво иронично-саркастичног коментатора. Социјално страдање симболички представља печеним волом, али тек као небеским мамцем и наградом за веру која спречава овоземаљски бунт. Ритмичка разиграна, пркос у супротности са мрачном сликом овоземаљске беде и небеске гозбе видљиве су антитезе одређене теме у којој је песник изрекао свој општи став. Крлежина имагинација је свеобухватна горчина која је подједнако инспирирана прошлим, али и међуратним социјалним појавама.

Галжењачка балада први пут је објављена под називом *Галжењачка попевка* у календару за 1938. годину (Народно коло, 1938) а затим под називом *Галжењачка* у дијалектичком антибарбарусу (Печат, 1939, 8-9) заједно са још четири баладе. По Крлежиним речима као доказ како за *изражавање мутних страхова* тада актуелне шпанске револуције, никакве нарочите инспирације није било. Уврштена је у друго издање *Баладе Петрице Керемпуха* (Загреб 1946.) Значење галжењачка представља онога који је обешен, те је тако балада прожета префињеном иронијом која подједнако у свој фокус уграђује социјални статус анонимних народних протагониста, односно глас народа и њихову релативистичку философију и психологију, као и спознају о проклетству сопствене судбине симболизоване неизбежним вешалима и крвљу. Асоцијација лотершчака, тадашње централне власти у Загребу, као погребног звона који ће покопати народ уоквирује својом диспарантношћу звук фрулице која испод вешала изражава помирену (*Богиу галге, грофу рај!*) као и бунтовну народну свест изражену актуелном социјалном паролом узвика и слике црвеног маја, крвавог маја. На тај начин прозрочно лепршава суптилна иронија и љупка мелодичност стихова у знаку су темељне *баладескне* пројекције живота. Песму започиње енглески рог понављајућим фрагментом опонашајући звук фруле који уводи тему вокалне мелодије која опонаша исти мотив у маниру бројалице. Са текстом *фиру, фиру, фирула, под галгам жвегла жвеглица (фиру, фиру фирула, под вешалима свира фрула)* глас дочарава крајње наивни карактер дрвене фрулице.

Пример 29, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемтуха*, друга песма, *Галжењачка*, тт. 1-7.

The image shows a musical score for a piece titled 'Галжењачка' by Boris Papandopulo. The score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line with lyrics 'Fim, fim, fim-la, - fim, fim, fimula, pod galzoni žveglja' and the piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment with a 'mf' dynamic marking.

Песма задржи двадесет и један стих, изузетно разиграног ритма, саткана од промене седмерца и петерца који су обликовани у пет строфа од по три стиха и три строфе од два стиха. С обзиром на то да композитор узима народно коло као мотив за ову песму, он се јавља у двочетвртинском такту кроз целу песму са свега пар метричких промена. Понављање стихова сагласно је са кружном мелодијом народног кола. Ритмичка структура се усложњава пратећи семантичку градацију самога текста односно баладе, а формално –ритмичка структура песме у складу је са њеним темељним, ведрим расположењем. Сам подтекст садржи мрачни сакривени сарказам који уноси другачији контрасни тон. Деонице енглеског рога и вокалног парта у овој песми су комплементарне, често удвојене мелодијске линије, неретко идентичних ритмичких вредности. Семантички значај народног инструмента жвеглице са подручја Загорја постаје лајт мотив врло једноставног фрагментно играјућег карактера, са друге стране важна агогички експресивна музичка компонента у песми. Одсуство јасног тоналног центра у све три песме циклуса представља висок интонативно интерпретативни задатак за извођача. Како би истакао потлаченост народа и доминацију владајуће власти, ритам се усложњава и убрзава као и употреба хроматике која ствара осећај нелагоде, несугласица, негодовања и неодобравања.

Пример 30, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемтуха*, друга песма, *Галжењачка*, тт. 50-53.

Handwritten musical score for Example 30. The top staff is the vocal line with lyrics: "Од-се галге, једи мај, -и- леи мај, Амаи мај, -". The piano accompaniment is on the bottom two staves. A circled annotation "LAH" is present above the piano part, and a circled "3" is above a measure in the piano part.

Ритмичка и мелодијска структура камерног састава увек прати семантички значај речи, што се може уочити у речима вокалног парта: *од се доба за навек, једини су галге лек*. Једнообразно понављање потврђује народну изреку: *Од увек и за увек, вешала су лек*.

Пример 31, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемтуха*, друга песма, *Галжењачка*, тт. 44-46.

Handwritten musical score for Example 31. The top staff is the vocal line with lyrics: "Од се добе за навек, једини су галге лек..". The piano accompaniment is on the bottom two staves. A circled annotation "REF" is present above the piano part, and a circled "7" is below a measure in the piano part.

Мелодија вокалне деонице врло је уско повезана се њеном ритмичком структуром која се састоји од најчешћег смењивања осмина и шеснаестина. Врло брзог играчког, веселог карактера она доноси говорни текст на одређеној тонској висини. Као и у првој песми ритам не дозвољава мелодијску распеваност и тако задаје експесионистички говорни карактер. Целу песму прати лајт мотив фрулице жвеглице коју боји парт енглеског рога и најављује својим мотивом, док вокални парт потврђује и оживљава карактер. Нешто сложенију фактуру у деоници хармонике срећемо у тренутку помињања људског вековног напора за променом кроз кржаве губитке и отпор за социјалне промене.

Пример 32, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемтуха*, друга песма, *Галжењачка*, тт. 77-81.

После драмског врхунца песме последњу строфу и лајт мотив дрвене фрулице преузимају сва три инструмента. Мотив се понавља у стакато агогици енглеског рога и хармонике док се вокална деоница придружује својим кратким шеснаестинским одсечним нотним вредностима, понављајући фразу до самога краја уз пасаж хармонике у ритмичким вредностима тридесетвојки. Овај крајње весели играчки завршетак песме још једном даје контраст тој привидно безбрижној мелодијској репетивности која поручује како ће сви на крају завршити на вешалима. Пет пута поновљени цитат *фиру-*

фиру-фирула, фиру-фиру-фиру-ла, под галгам жвегла жвеглица! потврђује истраживање Здравка Дрењанчевића који пише да се присутност славонског фолклорног цитата може наћи у већини композиција хрватских композитора двадесетог века. „Резултати истраживања показују доминантну присутност народних кола и плесова у умјетничком стваралаштву, насталом под утјецајем славонског мелоса. Уједно је истакнута развидна улога и вриједност славонске фолклорне баштине у гласбеном изразу складатеља 20. стољећа.”²²

Цигањска балада објављена је у збирци Баладе Петрице Керемпуха 1936. године у Љубљани. Песма се састоји од двадесет и једног стиха у четири строфе, неједнаког броја стихова (6+5+4+6). Географски, балада је везана уз хрватско Загорје, Крапину која се и спомиње у песми, а социјално и класно декларисани свет Цигана (Рома), песнички је фиксиран у тренутку његовог хедонизма, који не зазире ни пред анимално-натуралистичким инвентаром својих гозби. Сликаом мрвог прасета (*крепаног одојка*), који представља садржај и врхунац телесног ужитка на сватовској гозби, јасно потцртава социјални контекст циганског живота. Са друге стране управо из таквог социјалног контекста слика прераста у гротескну сцену потенцирану низом драстичних натуралистичких детаља: сурутке, клобасе из дрека и три вуши на зељу, као додатног садржаја јеловнику, а посебно прераста у натуралистично-надреалистичну композицију у којој се смрдљиви цигански обојек јавља као свирач тамбуре, док се мртви одојек из калне Крапинчице упоређује са белим лабудом, чиме се употпуњује специфична пејзажна позадина баладе. Слика пејзажа која је дата у изразитом контрасту калне воде и белог лабуда, појачава драстичност и колористичку изражајност песме. Колико год детаљи у овој песми чудесно имагинарној и надреалистичној конструкцији делују дисонантно и диспарантно, они остварују импресивну пејзажну скицу коју управо контраст детаља продубљује, наглашавајући регионално-социјални простор и амбијент баладе. Иако се и овде аутор надахнуто користио топосом наопаког света сам свет који приказује у толикој је мери већ дефинисан својим изокренутим поретком да је надрастао функцију изражајног средства и открио се у светлу своје све историјске и севременске аутентичне егзистенције. Тај свет колико год био социјално периферан, није изван друштвеног и социјалног система јер припада оној социјалној структури и слојевима у име којих и

²² З. Дрењанчевић, *Феномен ритма-порекло, извођење, значење, Ритам у народној песми и плесу*. Факултет музичке уметности у Београду, 2020, стр. 44-45.

проговара ауторов Керемпух. У цигањској песми камерни састав кога чине енглески рог, хармоника и глас је комплементаран и међусобно се допуњује кроз целу песму. Форма народне игре која је цикличног понављајућег карактера у *Цигањској* балади јавља се у мелодијској линији скоро сваког инструмента. Ову улогу започиње парт енглеског рога који два пута понавља тему са почетка композиције. На самом почетку песме и пред најаву последње, четврте строфе. Друга појава теме доноси секвентно понављање, за полустепен више.

Пример 33, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемпуха*, трећа песма, *Цигањска*, тт. 1-5.

The image shows a musical score for a horn and piano. The top staff is for the horn, and the bottom two staves are for the piano. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The horn part starts with a circled 'f' and a slur over the first two measures. The piano part has a circled 'f' in the bass line. The score includes lyrics in Cyrillic script: { Do# - REh - Mi - Fa# - / Soeh - La# - Sih. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Пример 34, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемтуха*, трећа песма, Цигањска, тт. 63-67.

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "-je-li!-" and a slur over the first two measures. The middle staff is a melodic line with a slur and a dynamic marking "(f)". The bottom staff is a harmonic line with a key signature change to E-flat and a dynamic marking "(f)". The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Ритам такозване *двојке* који је заступљен у фолклорној народној мелодији кола у овој песми је доминантан. Парт хармонике и енглеског рога карактерно подржавају и одржавају задати ритам кола, док вокални парт својим осминским вредностима придодаје осећају скакутаве, играчке мелодије која се семантички уклапа. Парт хармонике снажно дочарава промену текста вокалног парта на речима *потихе је плавав, кrepани одојек*, својом хроматиком у шеснаестинском потезу и тако дочарава Крапинску воду, прљаву.

Пример 35, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемтуха*, трећа песма, Цигањска, тт. 40-45.

Co - Anapin-ske no - de dol-ne p-ti-he je pla-vel, ti-he je pla-vel, Re-pe-ni o-do

sf

sfz

Doh - Mib - Fah - Lab - Sib

H5

Парт вокалне деонице и хармонике једнаком интонацијом чине кохеренти карактер ипак различитог ритма, који само додаје богатијем целокупном карактеру високо сликовите песме. У последњој песми циклуса вокална деоница одступа од пређашње наративне улоге, попримајући карактер инструменталног *писма* које је играчког карактера. Врло распевана мелодија са повременим трилерима у вокалној деоници јасно осликава народну песму једноставне мелодије. Она у себи садржи и врсту бројалице и репетивности која спада у карактеристику народних кола, а у Цигањској песми понавља се на крајевима прве, треће и четврте строфе.

Пример 36, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемтуха*, трећа песма, *Цигањска*, тт. 55-62.

Како би још више окарактерисао осећај цигањског славља, веселја, среће али и типологију људског понашања у датим околностима, композитор бележи усклик *Хеј!* на самом крају циклуса који изостаје у оригиналном тексту Крлеже. Снажан глисандо у парту хармонике боји карактер цигањске немарности у вокалном парту на речима *три вуши на зељу!* Оваква међусобна кохерентност инструмената чини драмски израз ове песме још изражајнијим.

Пример 37, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемтуха*, трећа песма, *Цигањска*, тт. 85-89.

Handwritten musical score for Example 37. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "tri - vesi me ze - lju! - Halapine, denline, Arepaino -". The piano accompaniment consists of three staves: the first is a treble clef with chords and melodic fragments, the second is a bass clef with chords, and the third is a bass clef with a more active melodic line. Performance markings include accents (^), slurs, and dynamic markings like "ff" and "p".

Пример 38, Борис Папандопуло, *Три баладе Петрице Керемтуха*, трећа песма, *Цигањска*, тт. 101-104.

Handwritten musical score for Example 38. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyric "Haj! -". The piano accompaniment consists of three staves: the first is a treble clef with chords and melodic fragments, the second is a bass clef with chords, and the third is a bass clef with a more active melodic line. Performance markings include accents (^), slurs, and dynamic markings like "p" and "ff".

У последњој песни Папандопуловог циклуса можемо приметити да се улога вокалне деонице променила у односу на прве две песме циклуса у којој је њена улога првенствено била нараторска. Мелодијски ток као и њен ритмички план онемогућавали

су веће мелодијско интервалске промене како би мелодија била најприближнија говорном гласу а у циљу карактерног описа и критике друштва. Самим тим она постаје глас свакакога и ближа личној индентификацији у времену у коме живимо. Улога и позиција вокалног парта у Цигањској песми интегрисана је дубоко у менталитет народне мањине коју карактерише епитет веселог, увек раздраганог народа спремног на песму и игру. У задњој песми хармоника поприма вокални карактер подржавајући мелодијско кретање вокалног парта и њен семантички значај, док енглески рог безпојмовно доноси сликовити разиграни, не баш уредан цигањски свет. Мутацијама, хроматским пролазницама, стакатима, шестаестинама, тенутима, трилерима и метричко агогичким померањима као и одмереној количини музичких компоненти у партитури, композитор карактерно боји семантички значај задње песме циклуса.

Експресивни набој и речитативна улога вокалног парта у Хиндемитовом циклусу *Меланхолија*

...öde und leer ist alles. zu Tode betrübt...²³

Паул Хиндемит

Композиција Паула Хиндемита, *Меланхолија* оп. 13 представља циклус сачињен од четири песме написане за женски глас и гудачки квартет, на стихове Кристиана Моргенштерна (Christian Morgenstern, 1871–1914). Дело је компоновано у знак сећања на Хиндемитовог блиског пријатеља, трагично страдалог током Првог светског рата.

Сам наслов циклуса – *Меланхолија* упућује на комплексно емоционално стање које карактерише дубоки осећај туге, сете, неретко и интроспекције, изазвано наведеним трагичним догађајем – дакле, спољашњим околностима, али са личним доживљајем, односно, сећањем на тај догађај и његове консеквенце, а које држи на окупу четири песме: *Перуника цвета и поздравља (Die Primeln blühen und grüssen)*, *Ткач магле (Nebelweben)*, *Тамна кап (Dunkler Tropfe)*, *Шума из снова (Traumwald)*. Музички и текстуални интегративни фактори који утичу на тумачење овог дела као циклуса са меланхоличном емоцијом који пружа простор-време за интроспекцију, самоприхватање и емоционално ослобађање, а који исписује сасвим специфичну музичко-драматуршку *криву* коју карактерише успон у прве две песме, затим антиклимакс у трећој, те климакс у четвртој, односе се на избор: текстова песама који играју важну улогу у стварању меланхоличне атмосфере (дакле, реч је о лирици која се бави темом као што је губитак, усамљеност, туга и промене); хармонског језика који се креће у распону од тоналних оаза до максимално проширене тоналности; темпа песама који најчешће носе ознаке спорих тема; начина артикулације мелодијских линија које најчешће карактерише *кратак дах* и фрагментарно излагање; ритмичких конфигурација, и то оних који асоцирају на откуцаје срце, уздах, посмртни марш уз, неретко дуге издржане тонове које прекидају паузе као интерпункцијски знаци у музичком току који имају изразито емоционално значење; боје инструмената и гласа, њихових регистара, те начина њиховог третмана, комбиновања и уодношавања што за последицу фактурну слику којом доминира полифоно ткање спорадично *испрекидано*

²³ ...све је пусто и празно. Ожалошћен до смрти... Преузето из: L. Schader, *Neue Zeitschrift fuer Musik*, Vol.167, No.6, Melancholie, Schott 2006, стр.34-37.

хомофоним одсецима; артикулацијских, агогичких и динамичких ознака, те њихових карактеристичних сенчења.

Својим називом *Перуника цвета и поздравља...* прва песма циклуса лако може да ода утисак веселе пролећне песме. Међутим, Хиндемит као ознаку за карактер дела заправо бележи: *...мало покретљивије; једноставно, као народна песма*. Истовремено, у инструменталном парту, композитор дописује и ознаку *weich* која упућује на меко свирање, док тихом динамиком и суптилним нијансирањима како у деоници гласа, тако и деоницама инструмената гудачког квартета потцртава емоцију туге. Наизглед, овакав почетак представља, како то Хиндемит истиче, носталгичну слику (од итал. речи *imago*), односно, сећање на осећање које се везује за прошла времена.

Пример 39, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, прва песма, *Перуника цвета и поздравља*, тт. 1-4.

Ein wenig bewegt; einfach, wie ein Volkslied

Frauenstimme
„Die Pri - meln blühh und grü - Ben so

1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncello

Прва песма из циклуса је троделне форме А Б А₁. Интензитет звука вокалног парта *мери се* према динамици коју *намеће* инструментални парт, а која захвата различите нијансе *пиано* динамике. То значи да деоница гласа, у погледу динамике, доприноси хомогеном интензитету. Међутим, посебан изазов за интерпретацију деонице гласа представља уодношавање интензитета назначеног у партитури и певаног текста (који мора бити одмерен, артикулисан јасном дикцијом и музичког агогиком, ритмички веома прецизно интерпретиран) што, заправо, гради карактер ове песме од самог њеног почетка. Целокупан музички ток у деоници гласа би требало градити тако да он буде артикулисан као неколико дужих музичко-семантичких целина, чиме би се *супротстављао* атмосфери у деоницама гудачког ансамбла који карактеришу пасажима,

са ситнијим нотним вредностима, тенута у деоницама виолончела, виоле и друге виолине, те тако креирали жељену звучну дуалност. Хиндемит своју евидентну тугу за изгубљеним пријатељем музички гради врло јасно.

mf

p

pp

f

- A Die Sonne scheint so helle, nur ich, weiss eine Stelle, da hin kein **Himmel**, blaut.
- A1 Die Sonne scheint so helle, mein Freund, licher, Geselle, mir ward viel **Leid** vertraut.
- A *Сунце сија тако јасно, али само ја, знам једно место, где небо више није плаво.*
- A1 *Сунце сија тако јасно, мој пријатељ, пријатељски сапутниче, пуно туге сам упознао.*

Посебан интензитет туге ишчитава се у музичком току дела А и А₁ који је означен једином ознаком за *форте* динамику до тог момента, а која прати речи *небо* (у строфи А) и *туга* (у строфи А₁). Музичка линија гудачког парт која континуирано тече, а пасажи који се смењују између прве виолине и виоле, на симболичан начин указују на животну недељивост. Помирити те две боје, благу ситну ужурбаност природе и света, са унутрашњим немиром и растројеношћу човека јесте ствар склада ансамбла и препознавање карактера самог циклуса. Звучна слика доста тегобног унутрашњег стања не сме бити пољуљана лепршавим ситним нотних вредности које се налазе у парту гудача.

Извођачки изазов представља управо начин на који ће ансамбл успоставити тај однос од самог почетка циклуса. Са једне стране Хиндемит као да звук природе поверава гудачима а глас човека, односно вокалном парту. У деоници прве виолине се појављују осмине и шеснаестине, најкраће нотне вредности и самим тим дочарава пој птице, Коса²⁴, који се у другој музичкој реченици и појављује. У овој консталацији амтосфере, птица не доноси радост и буђење пролећа у човеку, нити оптимизам, већ сасвим супротно, она као да узнемирава већ начет, или емотивно нарушен унутрашњи свет човека. У Б делу песме наротив као да мења свој *курс*, а текст је артикулисан као обраћање детету, које реално не постоји, можда асоцирајући на младе животе који су се прерано завршили. Инструментална фактура постаје разуђенија, а вокална линија ипак распеванија са незнатно другачијим динамичким приступом. У тексту се оснажује

²⁴ Кос је познат као птица певачица из породице дроздова. Настањен је у близини човека, по баштама и шумама.

и охрабрује младо биће вером да ће бољи дани ипак доћи. Повратак на тему са почетка песме, након дела Б, у репризу која доноси минималне промене у литералном тексту „не доноси суштинску промену. Малодушни наратор не може да прати музичку интерпретацију песме, чак ни у нади у бољу будућност, већ остаје у свом унутрашњем свету и суочавању са сопстеним доживљајем.”²⁵

²⁵ Сигурно је да избор стихова када је Хиндемит у питању, с обзиром на то дарани опус и његове 23. године живота, није била пука случајност. Будући да је и сам био на фронту, определио се за Моргенштерна, који је такође прошао кроз страдање и који се после тешке болести упокојио у својој 43. години живота. Франкфуртске дневно - политичке новине *Frankfurter Alltag* описују ситуацију човека који је физички избегао убиства ратне машинерије, али чија психа није могла да обради оно што је доживео. Коначно како сама Моргенштенова песма каже, многа страдања су била позната војницима из Првог светског рата. Хиндемит не даје никакво објашњење о избору песама, чак ни о њиховој музичкој интерпретацији, али поређење текстова и њихове животне ситуације има дубоко утемељење. Повратак са фронта у свакодневицу, младом композитору, као и другим младим људима, донео је много опречности, патње и немира, а он ту своју неутешност претаче у музику. Преузето из: Luitgard Schader, *Melancholie, Neue Zeitschrift für Musik*, (1991-), Vol. 167, No. 6, стр. 36.

Друга песма циклуса, *Ткач магле (Nebelweben)*, доноси ознаку за карактер Ужурбано, али без узбуђења. (*Eilig, aber nicht erregt*)

Пример 40, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, друга песма, *Ткач магле*, тт. 1-6.

9

Nr. II Nebelweben

Eilig, aber nicht erregt

Frauenstimme

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncello

4

Значајно је истаћи да друга песма из циклуса *Меланхолија* по идеји подсећа на Шубертове песме *Краљ вилењака* и *Гретхен за вретеном*, са том разликом да је у случају Хиндемитовог остварења реч о камерном саставу који укључује глас и гудачки квартет. Одређено ритмичко понављање, јединствен карактеристичан мотив, знак је

²⁶ мој пријатељски сапутнице, пуно туге сам упознао.

препознавања оваквог типа песме. Хиндемит гради строфичну структуру песме АБА1 као у првој песми циклуса, али вокалну деоницу оставља отворену у погледу текста а музичко-драматуршку целину карактеристичног мотива са почетка песме понавља у прокомпонованој форми инструменталног парта. Теза да судбина *малог* човека не лежи у његовим рукама и да његово право слободе као и мишљење, не зависе од њега, донета је кроз другу виолину и виолу, константним понављањем истог мотива у обе деонице.

Сваки одабир темпа, карактера, и динамике указује на тескобно унутрашње осећање немира. Заправо, карактер који тражи, ужурбано али без узбуђења, говори о човеку који нема мира, који се стално врти у круг и који свестан свог страдања упорно понавља радњу. Начин тумачења и схватања поезије може до одређеног степена бити препуштен сензибилитету извођача. На пример тлач магле може представљати рат који обавија све у бело, у белу болничку кошуљу и белу смрт... Младе мушкарце на бојном пољу Моргенштерн метафорички описује као брезу, а њихову судбину попут сиве пукотине на стени. У наредном примеру (пример 41) приказан је мотив вокалне деонице у првој строфи, док у потоњим примерима (пример 42-44) приказана је последња појава вокалне деонице у другој песми циклуса *Меланхолија*.

Пример 41, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, друга песма *Ткач магле*, тт. 7-11.

7

pp

Der Ne - bel - we - ber webt im Wald ein wei - ßes

10

mp

Hemd für sein Ge - mahl. Die steht wie

Пример 42, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, друга песма, *Ткач магле*, тт. 39-44.

39 *ritenuto* **Im Hauptzeitmaß**

Der Ne - - - bel - we - - -

- - ber webt und webt...

p *pp* *pp* *p*

42 *mf* *pp*

mf *pp* *p*

Пример 43, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, друга песма, *Ткач магле*, тт. 45-53.

45

Musical score for measures 45-47. The score is in 2/4 time and G major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the vocal line and piano accompaniment.

48

Musical score for measures 48-50. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *sempre dim.* (sempre diminuendo) in the vocal line and piano accompaniment.

51

Musical score for measures 51-53. The score concludes with the vocal line and piano accompaniment. The piano part maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano) in the vocal line and piano accompaniment.

Пример 44, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, друга песма, *Ткач магле*, тт. 54-59.

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 54-59) shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *pp* and *dim.*. The second system (measures 60-63) continues the piano accompaniment with dynamics ranging from *fff* to *ffff*. The key signature is G major and the time signature is 3/4.

Композитор снагу речи *Ткач магле плете и плете...* потцртава у инструменталном парту кроз четрнаест тактова након отпеване вокалне деонице. Незаустављивост рата и непрестана убијања симболички представља понављање, истог мотива у деоници прве виолине, градећи динамику од снажног *форте* ка коначном смирају у *пиано* пианисимо динамици, на доминанти основног тоналитета. И у овој песми инструментални парт преузима карактер и опис свега онога унутрашњег што појединац проживљава, бојећи динамиком осећања која су кроз литерални текст дочарана. Литерални текст стављен у треће лице једине сугерише наративни квалитет, односно врсту промене на динамичко-агогичком плану која се мора десити. Глас третиран као боја јавља се и у другој строфи прве песме циклуса. Специфичан третман гласа лежи у способности емотивне дистанцираности у лику наратора, која као резултат доноси изједначеност боје певаног регистра и нешто мирнију агогику.

Супротност у бојама увек прати контрастни динамички план, а у таквој консталацији различитост у агогици је онда још већа. Хиндемит је прве две песме циклуса компоновао по повратку са фронта. На основу фактуре и начина писања музике, можемо направити грубу поделу циклуса на два дела. Прво део циклуса приказује став о рату, разарању, депресији, убијању, сивилу и језивим призорима које је композитор доживео. Други део циклуса сачињавају две песме које јасно одишу тугом за изгубљеним пријатељем које Хиндемит компоњује након сазнања о његовој смрти. Подељеност циклуса на спољашњи и унутрашњи свет доживљаја. У третману гласа кроз боју која је доминатна у првом делу циклуса, и кроз говорну реч (*sprechgesang*) другог дела циклуса.

Трећа песма представља емотивни врхунац целог циклуса. Ова експресионистичка минијатура великог емотивног набоја осликава крипто депресију и антиклимакс дубоког понирања у унутрашњи свет композиторове туге. Глас вокала представља глас композитора, који у први план ставља значај семантичког елемента у музички ток. Улога гласа је говорна, окрећући се правцу *sprechgesang*-а која спада у експресионистички део вокалне технике, односно говорног гласа у служби музичке драме. Мелодијско ритмичка фигура која карактером подсећа на посмртни марш недвосмислено уводи у саму суштину драмског, како вокалног тако и инструменталног израза. ‘Расподела’ трагичне атмосфере започиње уводом у деоници виоле и виолончела и окидањем жице у осминском трајању нотне вредности, као симбол капи, *тамних капи које падају*. Вокална деоница јавља се одмах за тим, и боји значење одсвираних осмина речима *тамна кап*. Затим, деоница прве виолине преузима ритмичку фигуру вокалног парта потврђујући њену музичку мисао. Мелодија вокалног парта у наставку реченице прати логично упориште језичког акцента, готово монтевердијски спуштајући интервал октаве нагло на слабом делу такта, подвлачећи ужас и трагедију самога догађаја. Деоница виолине истим мотивом враћа упориште на тезу и јак део такта правећи неподношљиву емотивну осцилацију која ће трајати до краја саме песме. Након поновљене теме у вокалној деоници, сазнајемо да је смрт узрок незнања. Композитор бележи најтишу динамику изнад речи *смрт*, а деоницу прве виолине спушта на најнижи тон – *ge*. Истовремено, гудачки квартет, у осминском покрету, који се повремено удваја, имитира капи које падају и живот који тече, или пак време живота али музичког тока које је преостало, пратећи тако временски континуитет текста. Средњи део, односно Б део песме, доноси следећи текст *Хоћеш ли*

ми чисто вино оцрнити; да ли да пијем уморан, због њега, пити, уморан, уморан од живота? Рајнхард Герлах (Reinhard Gerlach, 1934–) у предговору опуса 13 наводи да је трећа песма својом минималистичком формом зашла у поље атоналности. Средњи део треће песме циклуса многи виде као одлазак у атоналност, али се може посматрати и као прелазак из ц мола у А дур, односно тоналитет терцне сродности. Оно што издваја Хиндемита међу представницима неокласичне немачке музике је његов музички језик који није никада имао намеру да шокира, већ да покаже другачији начин коришћења истог музичког језика. Повратак на А део доноси строфу идентичну као и први пут, са само једном измењеном речи у тексту. Реч *живот* замењена је речју *радост*.

Пример 45, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, трећа песма, *Тамна кап*, тт. 1-16.

Langsam

Frauenstimme *p*
Dunk-ler Trop - fe, der mir heut _____ in den

1. Violine mit Dämpfer

2. Violine

Bratsche *pizz.* Die Pizzicati ganz am Steg, so daß der Ton trocken und ohne Resonanz klingt.
p

Violoncello *pizz.* Die Pizzicati ganz am Steg, so daß der Ton trocken und ohne Resonanz klingt.
p

5
Be - cher fiel, in den Be - cher des Le - bens, dunk-ler Trop - fe

11 *pp* *mf*
 Tod - Willst du den kla - ren Wein mir trü - ben -
pizz. *mp* *arco* *mf*
pp *mp*

Пример 46, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, трећа песма, *Тамна кап*, тт. 17-35.

soll ich mich mü - de an ihm trin - ken - mü - de - mü - de - vom
mp

22 *p*
 Le - ben fort? Dunk - ler Trop - fe, der mir heut in den
pp *pizz. am Steg* *p* *am Steg* *pp* *p*

28

Be-cher fiel, in den Be-cher der Freu-de, dunk-ler Trop-fe Tod...

Песма којом се завршава циклус *Меланхолија* носи назив *Шума из снова* (*Traumwald*). Као и на почетку циклуса, Хиндемит сваку мисао и смерницу карактера песме бележи у партитури. На тај начин може се врло брзо увидети замисао целокупне песме, њен карактер, динамика и агогика, те начин дисања музичког тока. Уколико су две последње песме писане након вести о погибији пријатеља на фронту, онда је у њима туга примарна.

Хиндемит како у трећој тако и у задњој песми не одустаје од своје минималистичке фразе и њеног ограниченог динамичког покрета. Како би нагласио непомичност, и сасвим специфичну атмосферу на коју текст упућује, композитор постепено смањује интензитет. Почетак вокалне деонице бележи карактером *као у сну, скоро без израза* (*verträumt, fast ohne Ausdruck*) како би ублажио интервалски скок квинте. У првој строфи још увек не дозвољава да фраза стане и зато бележи у ознаци за темпо *не задржавати још* (*noch nicht zurückhalten*). У даљем музичком току и даље доминира тиша динамика, са акцентом на повремено успоравање, са ознаком за *јак* *споро*, пред почетак друге строфе. Тек она доноси смирај. Текст упућује на појаву Месеца, мрака, лисова који се не померају, док у Хиндемитовој чаробној шуми слушалац прати ток овоземаљске укочености. Увођење сординиране боје звука у другој строфи ствара *ефекат стаклене баште*, тако што динамичком агогиком и разуђеним вокалним партом фразе постају све тише, готово на граници чујности, а тишина постаје семантичка ствар, динамичког плана. Мали помак јавља се на речи *далеко звоне* (*fern läutet*), а одмах затим, поновљена реч *далеко* доноси динамичку промену – *пианисимо* динамику и ознаку темпа за успорење. Последњу појаву вокалне

деонице завршава са највећим успорењем на речима *хор звезда (Sterne Chor)*. Готово да можемо рећи да сведеност, једноставност, ненаметљивост у звуку, диманици, агогици, представља тежњу ка апсолутној музици, тако што третман гласа постаје боја која произилази из динамичког плана. У таквој ситуацији, у третману гласа, текст постаје секундаран, док звучна боја коју глас доноси утапајући се са бојом гудачког квартета постаје доминантна. Рајхард Герлах константује: „увео је у епоху крајњег субјективизма потрагу за манифестном тајном тона који ствара музику у музици.”²⁷

²⁷ Schott R. Rerlach. *Partitur* ED 8410, 1995.

Пример 47, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, четврта, *Шума из снова*, тт. 1-14.

Sehr sanft, ruhige Halbe

Frauenstimme
 1. Violine
 2. Violine
 Bratsche
 Violoncello

p poco marc. *ten.*

5 *verträumt, fast ohne Ausdruck*

Des Vo - gels Aug ver - schlei - ert sich;

vibr. *mf > p dim.* *pp stets sehr wärm* *cresc.*

vibr. *mf > p dim.* *pp* *pp stets sehr wärm* *cresc.*

vibr. *mf > p dim.* *pp singend* *cresc.*

vibr. *mf > p dim.* *pp singend* *cresc.*

10 *gut gehalten*

er sinkt in Schlaf auf sei - nem Baum. Der

mp *p* *riten.* *FFF ein wenig fließend*

mp *p* *FFF ein wenig fließend*

mf *dim. molto* *FFF ein wenig fließend*

mp *p* *FFF ein wenig fließend*

Пример 48, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, четврта, *Шума из снова*, тт. 15-31.

15
Wald verwan-delt sich in Traum und

poco cresc. *p*

poco cresc. *p*

poco cresc. *p*

poco cresc. *p*

21 noch nicht zurückhalten
mf espr. *ritenuto* *sehr langsam, ad lib.*

wird so tief und feierlich.

mf espr. *pp espr. vibr.* *ffff* *Dämpfer aufsetzen*

mf *p* *pp* *ffff* *Dämpfer aufsetzen*

f *p* *pp* *ffff*

pp *pp* *ffff*

27 So zart wie möglich, das Zeitmaß etwas ruhiger als am Anfang

Der Mond,

pp *ten.* *p*

pp *ten.* *p* *Dämpfer aufsetzen*

pp *Dämpfer aufsetzen* *ten.* *p*

pp *ten.* *p*

Пример 49, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, четврта, *Шума из снова*, тт. 32-47.

32 *(sempre pp)* *tari*
der stil - le, steigt em - por: Die klei - ne



37 *fff* *riten.* *molto p*
Keh - le zwit - schert matt. Im gan - zen Wal -



43 *mp*
- - de schwingt kein Blatt, Fern läu -



Пример 50, Паул Хиндемит, *Меланхолија*, четврта, *Шума из снова*, тт. 48-61.

The image displays a musical score for the fourth movement of Paul Hindemith's 'Melancholy' (Melancholiја), specifically measures 48 through 61. The score is written for voice and piano. The vocal line begins at measure 48 with the lyrics 'tet, fern, der Sterne Chor.' and is marked with *pp* and *ritenuto*, transitioning to *molto rit.* later in the phrase. The piano accompaniment consists of three staves: the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The piano part features complex textures with various dynamics including *pp*, *mp espr.*, *espr.*, and *ppp*. Performance markings such as *Flag.* and *p* are also present. The score concludes at measure 61 with a final chord in the piano part.

Извођење дела одређене композиције, представља уједно и аналитички чин. Третман вокалне деонице у Хиндемитовом циклусу *Меланхолија* изузетно је захтеван

на плану динамике и агогике. Гудачки квартет неноси звучну масивност као оркестар од 60 инструмената, па је самим тим чујност вокалне деонице много присутнија. У камерном музицирању динамичко нијансирање у великој мери постаје компонента мере и складности извођача а ритмичка прецизност пресудан агогичко-музички елемент у вокалној фрази.

Певање на немачком језику је стални императив, а разлог томе је тај што овај језик, по својој природи, укључује велики број сугласника. У музичком делу немачки језик очекује знатно дуже фразе, како би вокали прозвучали, треба обратити пажњу да сугласници увек морају бити изговорени јасно, у високој позицији звука али са што мање ваздуха, како би глас и дикција дошли до изражаја. Да би се испоштовала целина и замисао од стране композитора, велики изазов за певача у овом циклусу управо је *одмерено* вођење фразе са што дужим *легатом*, у оквиру микро динамичког фразирања релативно кратких музичких фраза, састављених готово од фрагмената. За разлику од прве песме циклуса у којој се појављује пар динамичких акцената у *форте* динамици који су пре свега одраз унутрашњег немира и протеста, друга песма доноси могућност већег испевавања. За разлику од прве песме где се музичка реченица састоји из краћих фрагмената, друга песма даје могућност континуитета фразе вокалног парта. Сугласнике у немачком језику би требало меканије изговарати како би се постигао ефекат уједначености.

Улоге квартета и вокала су различите, као и њихов међусобни однос. Можда као у Шубертовом *Краљу вилењака*, глас преузима место наратора док инструментални парт звучно боји оно чега у самом литералном тексту нема: шуштање брезе, ветар који дува, ткача магле... У овим музичким фразама све се одвија јако брзо. Динамика носи велики изазов јер сама брзина одвијања музичког тока доноси потребу за ширином фразе и појачаном динамиком. Хиндемит ипак већу динамичку слободу поверава квартету, док у том погледу глас има *споредну* улогу. Симболички то је аналогија са животном ситуацијом наратора. Право истицање, па и доминантна улога вокалне деонице долази са трећом песмом где улоге између вокалног и инструменталног парта мењају место. У њој квартет прати вокалну деоницу, њен темпо, метар и динамику. Такође, у овој песми су динамика и микрофразирање у оквиру врло кратких мотивских понављајућих фраза.

Највећи изазов у трећој песми представља теситура вокала, која доноси коришћење грудног регистра. Поред драмског ослоњања коју ова песма носи, извођачко-технички аспект ове песме је веома захтеван. Са техничке стране вокалне уметности, у трећој песми промена из грудног у регистар главе не сме бити звучно приметна. Таква промена најчешће доноси промену боје због велике разлике ова два регистра. Како би реализација била успешна, потребно је пронаћи тон који *ломи*, односно прави звучно изједначавање и да се у току целе композиције певач придржава тог принципа. Овај метод донеће не само уједначеност у боји гласа већ и могућност мењања боје при одласку у регистар изнад прве октаве, што ће додатно проширити драмску снагу песме. Последња песма циклуса уводи такозвану акустичку перцепцију извођења. Расподела динамике и њен однос у овој песми, као и звучност између гудачког парта и деонице гласа је у великој мери, препуштена личном естетском сензибилитету музичара. Последња песма циклуса уводи такозвану акустичку перцепцију извођења. Ниво интерпретације свакако зависи од техничких могућности владања инструментом, јер продукција може бити на високом нивоу једино када техника може да одговори интерпретативним захтевима. Улоге вокалног и инструменталног парта у последњој песми циклуса су изједначене, а циљ је креирати што суптилнију, истанчанију и осетљивију динамику која служи једноставној, а опет врло комплексној атмосфери песме. О међусобној повезаности односа аналитичког истраживања и извођачке интерпретације Џон Ринк (John Rink) бележи: „повећана сензитивност у анализи је такозвани *драмски квалитет* и *активно дијахроно искуство* извођења; обраћа се велика пажња на параметре као што су боја и агогика, једнако као и експресија емоција и њихово значење. Централно у овој дискусији је да оба појма, и извођење и анализа, представљају чин рада који еволуира и (идеално) напредује са временом.”²⁸

Премијерно извођење овог дела одиграло се 27. октобра 1919. године. Том приликом је и сам композитор свирао деоницу виоле, само годину дана после трагичне погибије његовог пријатеља. Издање дела уследило је након композиторове смрти, а забележено је да је Р. Герлах²⁹ истакао следеће: „песма *Тамна кап*, која је уједно и последња песма коју је композитор написао, није заснована само на искуству из прве руке, већ је засењена смрћу. Персонификована фигура *Меланхолије* приказана је како продире у тајну која је песнику сувише позната, као последица болести од које је

²⁸ John Rink, *Musical structure and performance*, Musical Analysis, Vol. 9, No. 3, published: Wiley, 1990. стр. 321–322.

²⁹ Рајнхард Герлах био је немачки музички и књижевни научник.

боловао и умро у 42. години живота. Животворни елемент који га је приближавао смрти, дестилован је као мистични лингвистички симбол, *Тамна кап*.

Глас – наратор: *Вокално-инструментална свита* Дмитрија Шостаковича на стихове Александра Блока

Вокално-инструментална свита Дмитрија Шостаковича настала је 1967. године као поруџбина за прославу обележавања педесет година од Октобарске револуције. Ово дело композитор је посветио руској оперској певачици Галини Вишњевској (Галина Вишневская). *Вокално-инструментална свита* компонована је на стихове седам песама Александра Блока и у себи садржи три дуа, три триа и крајњи састав у којем се удружују инструменти стварајући клавирски трио са гласом. Камерни састав прве песме циклуса чине виолончело и глас. Мелодијска линија вокалног парта гради музичко-драматуршки лук у овој песми кроз три строфе; у све три строфе готово фрагментне музичке реченице, изказују дубоку бол и тешко емотивно стање. Вокална деоница, односно лик Офелије кроз тиху динамику оживљава нежност и емотивну нестабилност карактера, правећи већу динамичку разлику само на значајним речима као што је то реч *завет*.

Пример 51, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, прва песма, *Песма Офелије*, тт. 12-16.

12

сты - лый, клят - ву дан - ну - ю хра - - нить!...
Lan - de treu be - wah - ren willst den Bund...

f *dim.*

Офелијину тугу симболично слика деоница виолончела својом тамнијом бојом звука; агогика инструменталног парта је нешто другачија јер својом флуидном мелодијом без већих пауза доприноси драмском ефекту како би вокална деоница још више дошла до изражаја са својом скоро па уздишућом фрагментном мелодијом.

Пример 52, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, прва песма, *Песма Офелије*, тт 1-11.

Moderato (♩ = 66)

Soprano

Violoncello

p

p

Раз-лу-ча-ясь
Als du da-mals

7

с де-вой ми-лой, друг, ты клял-ся мне лю-бить!... У-ез-жа-я в край по-
fort-ge-gan-gen, sprach von Lie-be mir dein Mund und daß du im frem-den

cresc.

cresc.

У другој строфи текст исказује Офелијину жал за војником који је у туђини, далекој земљи Данској. Глас постаје изложенији уз сведенију пратњу виолончела налик исцртавању (басове) линије у басу континуу. Захваљујући речитативном третману гласа, његов регистар се сели у просторе говорног и ствара музичку драму која продубљује значај речи, те на тај начин потцртава емотивни патос у интерпретацији карактера.

Пример 53, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, прва песма, *Офелијина песма*, тт 21-26.

17

(♩ = ♩)

p

Там, за Да-ни-ей счаст-ли-вой, бе-ре-
Fern von Dä-ne-marks Ge-sta-den liegt in

p

p

23

га тво - и во мгле... Вал сер - ди - тый, го - вор - ли - вый мо - ет слё - зы на ска -
Dunst ge-hüllt dein Strand... Wel-len spü-len mei-ne Kla-gen, mei-ne Trä-nen auf den

Офелијин војник није испунио завет да ће јој се вратити и тако трећа строфа боји најтишу динамику вокалног парта која исказује Офелијину бескрајну тугу за војником: *пианисимо* динамика на речи*Милый воин не вернётся...* (...*Драги војник се неће вратити...*). Мелодија фрагментарне структуре у трећој строфи скоро је идентична првој, указујући на лајт мотив Офелијиног лика као и њену слутњу и очај. Овога пута Офелијин јецај је тих док виолончело заокружује песму лагано опадајућом мелодијском линијом са метричком ознаком *умирујуће*.

Пример 54, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, прва песма, *Офелијина песма*, тт. 27-43.

27

ле... *pp* Ми - лый во - ин не вер - нёт - ся, весь о -
Sand. Kehrt mein Krie-ger je-mals wie-der, sil-bern

33

де - тый в се - ре - бро... *mp* В гро - бе тяж - ко вско - лых - нёт - ся бант и *dim.*
strahlend, stolz und schön?... Auf dem Gra-be Schleif' und Fe-der wer-den

чёр - но - е пе - ро... *pp*
schwer im Win-de wehn...

pp *morendo*

Овај камерни дуо дели исти динамички регистар у првој и трећој строфи, заокружујући тако песме. Вокални парт фрагментне структуре, скоро говорне

провенијенције која у интерпретативном смислу доноси више наративни тон, легато музичким реченицама у деоници виолончела, заједно градећи тако још снажнији драмски израз. Можемо рећи да је глас третиран као говорни, симболично бојећи јецаје и тугу Офелије. Оваква симболика свој врхунац доживљава у другој строфи и текстом који говори о туђини. Метафора удаљености и отуђености приказана је кроз речитативни део вокалног парта и деоницом виолончела која наликује на басо континуо.

Друга песма циклуса носи наслов *Гамајун птица вещья (Гамајун птица пророчица)* и означава древно пагански лик птице *Гамајун*, са главом и лицем лепе жене, посланицу Богова, која саопштава сакралене³⁰, тајне појаве. Птица која својим певањем преноси мистичне и божанске поруке. Ову песму интерпретира камерни дуо клавир и глас, док је снажна симболика стихова Александра Блока имплементирана кроз њену форму, те третман агогике и динамике. Октавни положај леве руке у клавирском парту, симболично реферира на барокну форму пасакаље. Кроз симбличност речи *пасакаља* која у буквалном преводу значи *корачати*, својим корачајућим остинантним басом, клавирски парт доприноси осећају надолазеће кржаве силе.

Пример 55, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, друга песма, *Гамајун, птица пророчица*, тт 1-6.

Adagio (♩ = 66)

ff

На гла - дях — бес - ко - неч - ных вод, — за -
Am A - bend, — wenn die Son - ne sinkt — und

ff *f* *mf*

8va.....

Страшну судбину дочарава снажна динамика доносећи оркестарски звук и масивност у деоници клавира. Снажан семантички слој песме подржан је динамиком у деоници оба инструмента. Прорицање птице Гамајун, долазак злочиначке силе и

³⁰ Сакралан – односи се на религиозни култ, свете обреде или означава свето место.

погибије праведних, боји вокална мелодија која је смештена у вишу другу октаву, подједнаке звучне потентности, чинећи тако синтезу ове драмски снажно обојене песме. Метро-ритмичка слика у садејству са спорим *Адађом* (*Adagio*) доноси мрачну боју, мистику и осећај тескобе.

Пример 56, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, друга песма, *Гамајун, птица пророчица*, тт 25-30.

19

ff

Be - ща - - - er
Von - - - der - - - Ta -

8va.....

22

и - - - го злых та - - тар,
ta - - - ren Skla - - - ve - - rei,

8va.....

Остинантни октавни положај баса у левој руци клавирског парта боји атмосферу својим драмским набојем и ефектом, потцртавајући значај речи *Вещает ого злых татар* (*Прориче власт злих татара*). Вокални парт другу строфу доноси у готово идентичним музичким фразама, четири пута. Ова драмска кулминација условљена је клавирском фактуром, која сабијањем звука у времену, у триолском покрету или комбинацијом триолског и шеснестинског покрета, доноси слику војске која се приближава, рушећи све пред собом, уклопљену са вокалном деоницом која у високој теситури доноси речи *и трепет и глад и пожар*.

Пример 57, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, друга песма, *Гамајун, птица пророчица*, тт 31-33.

31

и трус,^{*)} и го - - - лод,
von Hun - - - ger, Auf - - - ruhr,

8va.....

34 7

и по - жар, зло -
Tu - ran - nei, vort

8va.....

Музичко усложњавање кулминира шеснаестинским покретом у клавирској деоници на речи *Злодеев силу, гибел правых (И погибију праведних)* доносећи драмски врхунац песме. Преко полиритмичног покрета клавирске деонице Шостакович улази у смирај завршне строфе. Вокалну деоницу ставља у прву октаву регистра. Са речима *истина се налази на устима оних који су убијени*, динамика се постепено стишава. Басовским остинатом, и *ff* акцентом који симболизује последње трзаје правде у сфорцато агогици, клавирски парт поентира завршетак песме.

Пример 58, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, друга песма, *Гамајун, птица пророчица*, тт. 58-76.

58

p

но ве - шей прав - до - ю зву - чат ус -
So hat die Wahr - heit wohl ge - sagt der

p legato

8va.....

64

та, за - пек - ши - е - ся кровь - - ю!...
Mund, auf wel - chem Blut ge - ron - - nen...

8va.....

70

ff

8va.....

Извођачки приступ и специфичан третмана гласа у овој песми произлази и, између осталог, из његове високо техничке захтевности. Динамичка снага као и њена константност у песми преузима вертикалније техничко (оперско) певање фокусиранијег тона великих легато фраза. Мелодијска линија гласа позиционирана је у захтевном високом средњем регистру који представља најзахтевнији вокални регистар. Атаке, односно почетни тонови мелодијске линије вокалног парта због свог драмског набоја, траже густину тона који се најефикасније постиже позицијом тзв. тона главе која је углавном карактеристична за оперску форму вокално техничког певања. У песми *Гамајун, птица пророчица*, третман клавирског парта поприма симфонијски звук, па тако музички ток у деоници клавира тражи и позива глас на оперски третман. После динамички и теситурално врло захтевне друге песме циклуса, наредна, трећа песма, доноси смирај. Композитор у песми под насловом *Заједно били смо (Мы были вместе)*, уводи дуо виолине и гласа. Мелодијски ток започиње соло виолина у темпу

Алегрето (*Allegretto*) у скоро пасторалној носталгичној атмосфери која ће представљати уједно и лајт мотив виолинског парта.

Пример 59, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, трећа песма, *Заједно били смо*, тт. 1-13.

Allegretto (♩ = 100)

Soprano

Violino

6

Мы
Stets

Виолина једноставном мелодијом осликава сећање војника на љубав, носталгију и сету за прошлим данима. Са увођењем текста *Ночь волновалась, скрипка пела (Ноћ је треперела, виолина певала)* мелодијска линија виолинског парта поприма вокални карактер. Својом распеваном мелодијском линијом лајт мотив са почетка песме јавља се поново и виолина пева и боји веродостојност речи. Насупрот виолинској мелодији, мелодијска линија гласа представља неку врсту наратора. Њена речитативна мелодија више фрагментне структуре понављања постаје средство фокуса пажње на значај речи које истиче.

Пример 60, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, трећа песма, *Заједно били смо*, тт. 19-29.

18

ночь вол - но - ва - лась, скрип - ка пе - ла...
Nacht war's, die Gei - ge leis er - tön - te...

(Я вэ - ти дни бы - ла тво - я,
Ich war zum er - sten Ma - le dein...
mp espr. dim. pp)

23

Ты вэ - ти дни бы - ла мо - я,
Du warst zum er - sten Ma - le mein...

mp espr. dim. pp

Носталгична реминисценција на љубав између војника и Офелије свакако представља велику супротност у односу третмана вокалне мелодијске линије у прве две песме циклуса. У првој песми Офелијина туга приказана је нешто распеванијом мелодијском линијом, која је можда највише приметна у првој строфи. Речитативни део који се јавља у другој строфи у служби је музичке драматургије, пре него дословног наратива. У трећој песми најистакнутији аспект вокалне линије у виду речитатива односи се на мелодијску и ритмичку *статичност* која ствара осећај смирености и спокоја, и представља неку врсту психолошке фиксације одређеног догађаја.

Пример 61, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, трећа песма, *Заједно били смо*, тт. 13-18.

6

(♩ = ♩) *p* (♩ = ♩)

Мы
Stets

13

бы - ли вмес-те, по - мню я...
denk ich an die Zeit zu zwein...

Мелодијски ток виолинског парта у последњој строфи има улогу што прецизнијег *оживљивљавања* речи песме музиком. У динамичком регистру који је готово на граници чујности, виолина дочарава немирни ветар, чежњу и жудњу за пољупцем, стварајући ефекат устрепталости, својим покретом тридесетвојки. Вокална мелодија скоро непомичним, минималним интервалским померањем тихе динамике реферира на шапат.

Пример 62, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, трећа песма, *Заједно били смо*, тт. 38-41.

37 *pp*
Сквозь
Ein

38
ти - хо - е жур - чань - е струй,
Bäch - lein mur - mel - te im Grund;

39
сквозь тай - ну жен - ствен - ной у
ich war be - rauscht von Glück und

40 *pp*
лыб - ки к ус -
Schmer - zen. Da

Песму заокружује један виолински соло реминисценцијом на мотив из прве строфе као и на мотив тридесет двојки. Оне постепено динамички нестају, гасећи се (*morendo*) на доминанти основног тоналитета.

Пример 63, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, трећа песма, *Заједно били смо*, тт. 49-61.

У трећој песми број заступљен је комплементаран однос између деоница вокалног и виолинског парта, усмерен ка истом музичком циљу. Речитативно-нарративни третман вокалне мелодије потцртава текст, а са друге стране, инструментални парт снагу и непосредност *музике саме*. Камерни ансамбл у петој песми *Город стит (Град спава)* чине клавир, виолончело и глас. Присуство клавира у песми број два и четири прави врсту симетрије у циклусу, као што гудачки инструменти у првој и трећој креирају исти такав однос. Тематски садржај подељен је у две перспективе. У *Офелијиној песми* речитативно-нараторски карактер проистиче из Офелијине личне туге за својим драгим, а тематски садржај фокусиран је на емотивно стање смрти и туге због губитка. Са друге стране, трећа песма прожета је причом о војнику који чезне за прошлим данима, жудећи за пољупцем и женским осмехом.

Офелију и војника симболички раздваја друга песма *Гамајун, птица пророчица*, која прориче рат, огањ, пожар, глад и погибију праведних.

Клавирски парт симболички обједињује песму број два и четири. Октавни положај у деоници клавира, јавља се у обе песме. У песми *Гамајун* клавирски парт осликава рушилачки карактер, док драматуршки облик пасакаље у песми реферирајући на облик пасакаље, док у песми *Град спава*, деоница клавира заједно са деоницом виолончела упућује на корални звук. Готово подједнак значај утиче и на успостављање равноправног односа свих инструмената камерног састава, а са циљем изградње музичко-драматуршког тока циклуса. Висок степен осетљивости Шостаковича на стихове Александра Блока у четвртој песми имплементирана је у парту виолончела. Својом кружном, понављајућом мелодијом, дочарава усамљеност, чежњу, отуђеност и губитак. Тема у деоници виолончела понавља се четири пута у току песме, док је мелодијска линија вокалног парта подржава, исто тако репетитивним мотивом. Корална мелодија у деоници виолончела, фрагментарна мелодијска линија у деоници гласа и октавни положај у деоници клавира заједно граде музичко драматуршку слику Блоквих стихова. Његову константну меланхолију, тугу, уснулоост, обамрлоост и страх.

Пример 64, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, четврта песма, *Град снава*, тт. 1-16. (Тема у деоници виолончела, и вокална репетивност фрагментног типа, октавни положај клавијског мелодијског парта, корална фактура)

Largo (♩ = 50)

Soprano

Violoncello
mp espr.

Pianoforte
p legato
8va.....

6

p

Го - род спит, о -
Al - les still, im

dim. *pp*

pp

8va.....

12

ку - тан мгло - ю, чуть мер - ца - ют фо - на - ри...
Ne - bel die Stra - ßen, die La - ter - nen flak-kern müd....

8va.....

Појавом вокалне мелодијске линије, тема у деоници виолончела поново наступа, стварајући тако синхронизитет музичке мисли и атмосфере. Осећај кружења, туге, усамљености, напуштености и обамрлости имплементирано је у музичку форму којом доминира принцип понављање трећи пут јавља се са појавом другог стиха прве

строфе у мелодијској линији вокала на речима *тамо далеко иза Неве*. Улога гласа мелодијским третманом поново подсећа на наративни третман, а фрагментним мотивом исте интонативне висине постиже се ефекат еха, као и драмски осећај.

Пример 65, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, четврта песма, *Град спава*, тт. 17-22.

17

p

Там, да - лё - ко, за Не - во - ю, ви - жу
Doch sie wer - den bald ver - blas - sen, wenn das

p espr. dim. pp

pp

Sva.....

Наративна улога гласа и клавирски парт деле ритмичку и агогичку једнакост у песми. Они заједно боје значај текста који кулминира бескрајном сетом и тугом наратора. Трећи инструмент у овом саставу, виолончело, својим понављајућим лајт мотивом доприноси драмској снажности целокупне меланхоличне атмосфере текста. Уснулост града, светлцање фењера и бескрајну тугу наратора која у деоници вокалног парта гласи: *Притајило се буђење, жалосних дана мојих (Притаилось пробуждение дней, тоскливых для меня)*

У петој песми под насловом *Бура, АлLEGRO (Allegro)* уводи гласну динамику снажних тридесет двојки виолинског парта са ознаком *sul ponticello* што у агогичком смислу потцртава оштар тон добијен свирањем близу кобилице, а у служби што бољег драмског израза који у звучној слици дочарава узбурканост, узнемиреност, напетост буре и страха. Мотив у десној руци клавирског парта својим пунктираним ритмичким вредностима доноси тему. Ритам постаје снажна музичка компонента драмског израза. Ова динамичко-агогичка звучна слика у употпуњује се уласком вокалног парта. Динамички план се још више појачава октавним пасажима у тридесет двојкама клавирског парта који симболички враћа *Гамајун, птицу пророцицу*, мотив из друге песме циклуса. Теситурa вокалне деонице подигнута је у високи средњи регистар снажне гласне динамике. Њен пунктирани ритам не дозвољава превелику распеваност мелодијске фразе већ указује изнова на значај и симболику речи које се изговарају.

Пример 66, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, пета песма, *Бура*, тт. 1-4.

Allegro (♩ = 108)

Soprano

Violino *sul ponticello* *f*

Pianoforte *f*

3

Sva.....

Пример 67, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, пета песма, *Бура*, тт. 5-9.

5

ff

0, как без-ум - но за ок -
O, wie's da drau - ßen heult und
modo ordinario

cresc. *ff* *f*

cresc. *ff* *f*

Sua 5 4

7

ном ре - вёт, бу - шу - - ет бу - - - ря
dröhnt und Wol - - ken peitscht zu wil - - - dem

8

зла - - я,
Rei - - gen!

cresc.

cresc.

Тема вокалног парта јавиће се три пута на скоро идентичан начин у току песме. Понављање мелодијског тока у деоницама клавира, виолине и гласа, оживљава

музичко-драматуршки ток, преносећи доживљај буре. Композитор музичку фразу варира врло сличним мелодијско-ритмичким мотивом двозвука у шеснаестинама и тридесет двојкама у деоници клавира, октавног положаја који представља симболику враћања композиционог поступка форме пасакаље и у петој песни. Кулминација драмске напетости која се одвија на музичко семантичком плану доживљава свој врхунац у речима *Ужасна ноћ!* (*Ужасна ноћ!*) које доносе звучно драмски врхунац песме у првој строфи.

Пример 68, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, пета песма, *Бура*, тт. 13-16.

The image displays a musical score for Example 68, consisting of two systems of staves. The first system (measures 13-14) features a vocal line in the upper staff with lyrics "У - жас - на" and "Schreck - li - che". The piano accompaniment is shown in two staves below, with a dynamic marking of *ff* and various rhythmic patterns including eighth notes and triplets. The second system (measures 15-16) continues the vocal line with the lyrics "ночь!" and "Nacht!". The piano accompaniment includes a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic structure in the left hand, with dynamic markings like *8va...* and *ff*.

Примећујемо једнообразност вертикалног слога камерног састава и удруженост музичких компоненти, насупрот Блоксовској симболици отуђења, усамљености и уплашености. Инструменти боје унутрашњи свет наратора који у петој песни доживљава јаку емпатије према ономе што се око њега дешава. Очигледна је изразита

промена рапосложења коју пета песма доноси. Благи мирни љубавни свет у четвртој песми *Били смо заједно*, развио се у љуту и разорну *Буру*. Појава клавирског парта у петој песми доноси тематску повезаност са другом песмом; ипак, док друга песма доноси врсту хладног пророчанства, у песми *Бура* наилазимо на лични аспект, па се самим тим и агогика мења. Тахнички захтев свирања виолине на кобилици, доприноси опречном агогичком приступу фразирања у претходној песми, претварајући тридесет двојке у петој песми у хладнији тон. Овај звук уз мелодијски ток клавирског парта који врло често у вертикали са виолонским партом прави сазвучје секунди, додаје и учествује у стварању још агресивнијег тембра. Клавир и виолина удвојеним почетним тоновима потврђују заједнички музички материјал. Преплитање инструменталног гласа и певаног јавља се шеснаестинским покретом хроматског постепеног спуштања виолинског парта који симболизује ветар који фијуче и злу буру која кида; волина се спушта у доњу октаву регистра на тону ас који преузима вокални парт. Нека врста мотивске реминисценције јавља се у парту вокалне линије пете песме која подсећа на вокални парт треће песме.

Пример 69, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, пета песма, *Бура*, тт. 19-20.

19 *f espr.*
 В та - ку - ю ночь мне
 In sol - cher Nacht be -

Пример 70, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, трећа песма, *Заједно били смо*, тт. 13-16.

p (♩ = ♩) 13
 Мы бы - ли вмес - те, по - мно я...
 Stets denk ich an die Zeit zu zwein...

Пример 71, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, пета песма, *Бура*, тт. 34-38.

Музички примерак 71 приказује два такта из симфоничке свите. Горњи такт је вокални парт са динамиком *p* и текстом: Бо - ротъ - ся с мра - ком и дож - mit ihm be - stehn das E - le - . Доњи такт је инструментални парт са динамиком *pp* и текстом: дѣм, *manif*.

Пример 72, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, пета песма, *Бура*, тт. 38-40.

Музички примерак 72 приказује један такт из симфоничке свите, почетак бројаног такта 38. Динамика је *p*. Текст на руском: стра - даль - цев у - часть раз - де - ля - я... на немачком: mit ihm des Dul - ders Los er - lei - den!... .

Са стиховима, *Таквих ноћи, жао ми је људи лишених крова. Жаљење одгони у загрљај хладноће љуте!* наратор као да представља неку врсту посредника између равнодушности природног света и патње човечанства. Долази до привременог затишја пред буру где музичку наратију преузима вокални парт. Фрагментни мотив вокалног парта доноси речитативни карактер друге строфе. Инструменталне деонице потцртавају значење речи које наратор износи. Тремоло у тихој динамици клавира као и репетитивно понављање истог тона виолинског парта потврђује страх и немоћ помало злослутног гласа наратора.*Боре се са тамом и кишом. Плаћеници, судбину делећи (...Боротся с мраком и дождём страдалцев участь разделя)*

Трећу строфу најављује повратак теме која се овога пута поверена деоници виолине. Екстремна активност инструменталних деоница подупиरे вокални парт инсистирањем на малим секундама и умањеним квинтама. Значајно је да овај звучни сукоб остаје нерешен до краја песме и служи као полазна тачка за следећу песму. Крај песме одликује *attacca* веза са наредном, која се манифестује у парту виолончела пригушеним тоном *de*.

Шеста песма под насловом *Тајни знаци* почиње уводом деонице виолончела. У овој песми Шостакович уводи дванаесттонски низ који се јавља у првој појави виолончела. Сордириран звук у *pp* динамици ствара карактер и атмосферу песме.

Пример 73, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, шеста песма, *Тајни знаци*, тт. 1-8 (Дванаесттонски низ у деоници виолончела).



Почетак песме доноси деонице гласа и виолончела који својим дијалогом подсећа на прву песму циклуса *Офелијина песма*. Кроз прву строфу, глас у *pp* динамици доноси текст у већ добро препознатљивој речитативно фрагментној структури. Уласку вокалне деонице претходи промена кључа у парту виолончела из басовског у тенорски. Он мења боју и изједначава тонску висину са партом вокалне мелодије. Шостакович као да уводи православно црквено појање, бележећи исон на тону фис у парту виолончела који држи пуна три такта. На моменте заједничка интонација ствара унисоно сазвучје у овој готово псалмодијској мелодији. Јавља се прочишћеност звука кроз форму црквеног певања. Глас постаје инструмент и синоним за певани текст и његово значење, док *quasi* црквено појање представља синоним за певану Божију реч као саставни део литургијског обреда. Исон односно лежећи тон представљаће музичку компоненту која тематски спаја последње три песме циклуса. Овакав композициони поступак указује на јединство, како музичко, семантичко, тако и ширег хуманистичког нивоа кроз људско покајање и искупљење.

Пример 74. Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, шеста песма, *Тајни знаци*, тт. 7-13.

7 (♩ = ♩) *pp*

Раз - го - ра - ют - ся тай - ны - е зна - ки на глу - хой, не - про -
Manch-mal seh ich gar selt-sa-me Zei - chen an der Wand ei - nes

Крај прве строфе доноси наступ виолине која пригушена сордином, на тону *де* започиње свој мелодијски ток. Три инструмента међусобно се надовезују стварајући јединство музичке наратије.

Пример 75. Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, шеста песма, *Тајни знаци*, тт. 21-27.

21 (♩ = ♩)

мно́й _____ тя - го - те - ют во сне. _____
fort- _____ bö - ser Spuk ei - nes Traums. _____

con sord.
p pp

У овом тренутку глас и виолина такође стварају заједништво звука, идентичне са интонацијом и динамиком из прве строфе, на тону *фис*. На неки начин, јавља се реминисценција на трећу песму *Били смо заједно*, истоветног састава. Нараторска улога вокалне деонице као и лежећи тон у виолинском парту постају комплементарне деонице.

Пример 76. Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, шеста песма, *Тајни знаци*, тт. 32-35.

The image displays a musical score for a vocal and instrumental piece. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics 'У - кры - ваюсь в ноч - ны - е пе - ще - ры' and an instrumental line. The second system includes a vocal line with lyrics 'и не пом - ню су - ро - вых чу - дес. На ва - ре-' and an instrumental line. The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Крај друге строфе доноси промену теситуре виолинске деонице. Она одлази у високи регистар, највише *e* жице, а вокална деоница са обраћањем митолошког бића *Химере* са последњим речима друге строфе *Смотрят в зеркале ярких небес (Разгледа одраз чудесних небеса)*, уводи камерни трио у сложену фактуру додекафонске технике компоновања у којој сваки *глас* има независан мелодијски ток. Овакав композициони поступак уноси слојевитије значење његовог коришћења. Символички објашњава *Тајне знаке* самог наслова песме, како што и митско биће *Химера* припада старом облику нотације. Додекафонија се сусреће са значењем речи *побећи (убегаю) од страха (от страха)*. Емотивна нестабилност и осећај страха приказана је кроз употребу дванаесттонског низа као катализатора интонативне нестабилности. Деоница виолончела поново се придружује ансамблу у трећој строфи. Камерни трио наступа заједно, у фактури додекафонске технике компоновања у којој сваки инструмент води независну мелодијску линију.

Пример 77. Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, шеста песма, *Тајни знаци*, тт. 42-65.

Музички нотни списак sa. са. На - до мной не - бо -
 Zopf... Ü - ber mir droht der

бы - е хи - ме - - ры смо - тят зер - ка - ле яр - ких не - бес. У - бе -
 mir, in der Hö - - he blaut sein Ab - bild, das kalt auf mich starrt. Ich will

га - ю в про - шед - ши - е ми - ги, за - кры - ва - ю от стра - ха гла - за, на лис -
 fliehn in ver - gan - ge - ne Zei - ten, ich ver - grab in den Hän - den den Kopf... Ich er -

так хо - ло - де - ю - щей кни - ги - зо - ло - та - я де - вичь - я ко -
 blick ei - nes Buchs lo - se Sei - ten, und dar - auf liegt ein gol - de - ner

60 *ff* *rit. molto* *a tempo* *mf* *dim.*
f cresc. *ff* *dim.* *p*
f cresc. *ff* *dim.* *p*

Релативно хроматским кретањем вокалне деонице до тона *гис* у горњој лаги уз снажну динамичку подршку виолине и виолончела, на речима *Золотая девичья коса* (*Златна плетеница младе*) достиже се врхунац музичко-драмског тока песме.

Последња строфа у шестој песми *Тајни знаци* поново поприма фрагментно речитативну форму вокалног парта почетном интонацијом на тону *фис*. Символички значај речи, њихову тежину и безнадежност подржавају деонице виолине и виолончела. Динамика која је полако одлазила у декрешендо, симболички на речима *Моја кончина се ближи* бележи *f espr.* Тежини исказа парт виолине доприноси поновљеном фрагментном фразом, понављајућим мотивом стварајући осећај трагичности и безнадежности. Емоционалну исцрпљеност дочарава парт виолончела својим постепеним октавним спуштањем мелодијске линије.

Пример 78, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, шеста песма, *Тајни знаци*, тт. 72-75.

72

f espr. *dim.* *p*

— Мой ко - нец пред - на - чер - тан - ный бли - зок,
 — *Ach, ich se - he mein En - de schon win - ken,*

mf espr. *dim.* *p dim.*

mf espr. *dim.*

Деоница виолончела поприма карактеристике гласа и видимо идентичан мелодијски третман, док виолина дочарава атмосферу безнађа и депресије својим мотивом понављања. Последња музичка мисао вокалног парта доноси текст *И рат и огањ – следе*, на исону тона *дис*. Вокални парт и улога гласа креће се у правцу духовних корала/мелодија и Божије речи. Статична мелодијска линија представља неку врсту молитве. Улога вокалног парта у виду наратора није ни посматрачка ни емпатична већ крајње лична. Овакав крик, симболично може представљати скривени композиторски или/и песнички глас.

Пример 79, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, шеста песма, *Тајни знаци*, тт. 72-83.

72 *f espr.* *dim.* *p* *rit.* *pp*

— Мой ко - нец пред - на - чер - тан - ный бли - зок, и вой - на, и по -
 — *Ach, ich se - he mein En - de schon win - ken, und Ver - nich - tung und*

mf espr. *dim.* *p dim.* *pp*

mf espr. *dim.* *pp*

78 *a tempo*

жар - впе - ре - ди.
Krieg wer - den sein.

pp *pp*

85

attacca

Динамичко грађење семантичког значења треће строфе шесте песме *Тајни знаци*.

mf dim. p pp

Надо мной небосвод уже низок, Чёрный сон тяготеет в груди.

Надамном небо ниско, тежак сан притиска груди

f espr. dim. p pp rit.

Мой конец предначертанный близок, и война, и пожар – впереди

Моја кончина се ближи И рат и огањ - следе

Шостакович бележи ознаку *a tempo* (*у темпу*) на задњој ноти вокалног парта. Песма *Тајни знаци* завршава се употребом дванаест тонског низа који се прво појављује у деоници виолончела, а затим и у деоници виолине. Ове две мелодије заједно се заустављају на консонанти тона *фис* у размаку од две октаве, метричком

ознаком *атака* уводе циклус у њену последњу песму. Тон *фис* постаје заједнички тон сваког инструмента у саставу, симболички означавајући музичко јединство.

Употребом додекафонског начина компоновања ова песма представља можда и најсложенију песму циклуса. Како Шмелц истиче „почетна сврха низа од дванаест нота је да потпуно дестабилизује све остатке хармонског и мелодијског језика. У извесном смислу, Шостакович користи овај додекафонски језик као средство за стварање типа *неутралног* музичког тла, хармонске и мелодијске тзв. *ничије земље*, у којој се мотивске идеје циклуса могу фрагментирати, очистити, синтетизовати и трансформисати у музички свет завршне песме.”³¹ Прозрачност фактуре је приметна, па тако музички језик лежећих тонова виолине, виолончела и клавира, прочишћава звук, доносећи олакшање, до тада врло интензивног звука. Изласком из молског тоналитета претходне песме и заменом умањених интервала, чистим квартама и квинтама, музичко јединство заокружује појава вокалне деонице такође на тону *фис*. Камерни састав удружује се тек у последњем ставу циклуса, а јединство се антиципира издржавањем исте нотне вредности на инстој тонској висини.

³¹ Richard L Gillies, *Singing Soviet Stagnation: Vocal Cycles from the USSR, 1964-1985*. Routledge, 2021. стр. 66.

Пример 80. Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, седма песма, *Музика*, тт. 1-17.

Вертикално структурирана вокална деоница изједначује већ успостављену атмосферу ноћи, спокоја и мира преузимајући динамику и агогику од ансамбла као и заједнички тон *фис* на почетку своје мелодијске фразе. Мелодијски ток вокалног парта креће тако што понавља интервале кварта и квинте, или пак једноставне мелодијске флоскуле. Интерпретативни простор за бојење речи у деоници вокала подржан је статичношћу вертикалног слога који гради врсту звучног исона. Стихови су прожети дубоком симболиком хришћанске православне цркве, а оваква симболика највероватније је инспирисана ноћном молитвом практикованом код светих Отаца након поноћи, ноћним бденијем у тишини када смирење долази у јединству са Богом. Употреба исона долази кроз симболику лежећег тона као симболом вечности.

...Ноћу када немир утихне, и магла заогрне град.

*О, колико Божије музике, какви звуци на земљи..*³²

Специфичан третман гласа заступљен је управо због тога што његова улога јесте нараторска, условљена врло фрагментном мелодијском структуром која нема веће интервалске скокове нити тежину распеване мелодије; она је покајничка, молитвена и крајње лична. Њена артикулација и одвијање њеног музичког тока у времену наглашавајући симболизам и значење стихова Александра Блока. У самом композиционом поступку, врло ретко проналазимо идентично поновљени фрагмент, фразу или тему. Прва строфа последње песме својом етеричношћу и мирноћом подсећа на четврту песму *Град спава*, а у самом тексту видимо симболику и са другом песмом званом, *Гамајун, птица пророчица*. На тај начин композитор прави тематско јединство циклуса, а „у типолошком смислу, она са собом носи наговештаје путање ка јединству, заједништву.”³³

7. **Музыка:** *...В ночь, когда уснёт тревога*³⁴

4. **Город спит:** *...город спит, окутан мглой, чуть мерцают фонов*³⁵

2. **Гамаюн птица вещая:** *...На гладях бесконечных вод, Закатом в пурпур облечённых*³⁶

У другој строфи, реминисценцију песама под насловом *Бура* и *Офелијина песма*, можемо пронаћи у семантици речи и њиховом пренесеном значењу:

7. **Музыка:** *...Что буря жизни [...] Что человеческие слёзы*³⁷

5. **Буря:** *...Ревёт, бушует буря злая...*³⁸

1. **Песня Офелии** *...Моей слёзы на скале...*³⁹

На крају прве строфе и стихова...*О, сколько музыки у бога (О, колико Божије музике свуда на Земљи)* карактер вокалне фразе *esp. maestoso* (величанствен израз) појачава значење текста. Овакав мелодијски мотив поновиће се у деоницама волине и

³² Превод изабраних стихова из последње песме циклуса, *Музыка*.

³³ Richard L. Gillis, *Singing Soviet Stagnation...* нав. дело, стр.73.

³⁴ *...Ноћу када немир утихне.*

³⁵ *...Град спава обавијен мраком, помало светлуцају фењери.*

³⁶ *...На хоризонтима бесконачних вода, одевених заласком пурпурног сунца.*

³⁷ *...не марим за буру живота [...] што људске сузе.*

³⁸ *...плаче и кида зла бура.*

³⁹ *...бришући сузе од стену.*

виолончела, на крају песме. Друга строфа доноси скривено значење у речима Александра Блока на речи *ружа*, која спаја драматуршки обрт треће наизглед неповезане и изненадне (фактурне) трансформације.

*Что буря жизни, если **розы** твои **цветут** мне и **горят!** Что человеческие слёзы, когда
Не марим за бурю живота, ако твоје руже цветају и пламте! Не марим за људске суз
румянится закат.
кад се залазак сунца зарумени!*

Данте Алигијери у свом делу *Божанствена комедија* представља строги систем небеског раја у облику девет кругова које окружује Божански центар у којој се налази пламтећа Ружа (Пламенеющая Роза). Стихови друге строфе показују скривену симболику.

*Что буря жизни, если **розы** твои **цветут** мне и **горят!** Что человеческие слёзы, когда
Не марим за бурю живота, ако твоје руже цветају и пламте! Не марим за људске сузе
румянится закат.
кад се залазак сунца зарумени!*

Вољена Беатриче, Дантеов је водич кроз земаљски рај. Она подстиче Дантеа на покајање, а затим га просветљеног одводи у небо. Пролазећи нивое искушења и уздижући своју душу у све више нивое, Данте среће анђеле, Христа и Богородицу. Пред њим се открива пламтећа Ружа која која представља пребивалиште блажених.

Увод у трећу строфу Блоквих стихова Шостакович доноси наглим убрзањем и променом динамике. Снажни триолски покрет у деоници клавира и исто тако једнако снажни покрети флажолета у деоницама виолине и виолончела уводе вокални парт, који остаје потпуно огољен. Молитва као да се трансформише у вапај и крик.

Пример 81, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, седма песма, *Музика*, тт. 76-94.

p ten.
 При-ми, Вла - ды - чи - ца все-лен-ной, сквозь кровь, сквозь
Musik, Be - herrsche-rinder Er-de! Trotz Tod und

senza sord.
p

Senza sord.
p

Sva.....

82 *cresc.* *ff*
 му - ки, сквозь гро - ба - _____ по - след - ней стра - - ти ку - - бок
Qua - len und trotz Leid: _____ Der letz - te Be - - cher, den ich

cresc. *ff espr.*

cresc. *ff espr.*

non cresc. *f* *legato*

Sva.....

88 *dim.* *rit. molto* *p* *a tempo*
 пен - - - - ный от не - дос - той - но - го ра - ба!
lee - - - - re, sei noch in De - mut dir ge - weiht!

dim. *p*

dim. *p*

rit. molto *a tempo*

dim. *p*

Sva.....

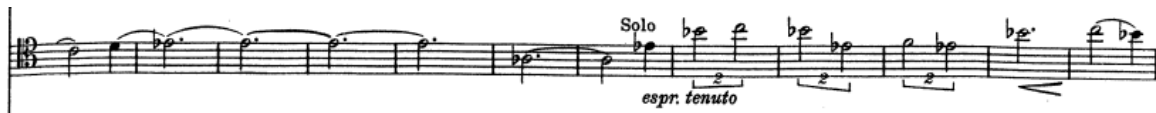
Снажна симболика речи *кроз гроб*, васкрснуће и вечни живот изграђен је динамички врхунац песме. Последње страсти животне настављају пењање мелодијске

вокалне линије са тенутом на речи *пена*, која симболички представља пехар вина који добијају најхрабнији од свих. Велико успорење долази са последњом појавом вокалне деонице и речима *свог недостојног слуге*, у којој *недостојни* симболички означава мелодија која се интонативно постепено спушта. Ову музичку реченицу исоном подржавају деонице виолине и виолончела, а са којом се ова страсна покајничка молитва и завршава. Кроз реминисценцију музичке реченице вокалног парта у деоницама виолине и виолончела одлазимо у више нивое Дантеовог круга у којима борави и музика, као најнепосреднија, али и најаспстрактнија од свих уметности. Регистар оба гудачка инструмента одлази у високу теситуру баш као и највиши кругови духовности. Овај звук је тих, готово недостижан.

Пример 82, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, седма песма, *Музика*, тт. 105-116. (вокална тема друге строфе у деоници виолине *О, сколько музыки у бога*)



Пример 83, Дмитриј Шостакович, *Вокално-инструментална свита*, седма песма, *Музика*, тт. 105-116. (вокална тема друге строфе у деоници виолончела *Какие звуки на земле*)



Мелодијска линија виолончела преузима улогу вокалног парта својим солем који је уједно и једини у целом циклусу. Он симболички враћа круг циклуса на почетак и соло увод виолончела из *Офелијине песме*. Инструментални постлудијум заокружује циклус динамиком која се постепено гаси, умирујућом ознаком за темпо и последњим стакато трзајима у деоници клавира; а паралелне чисте кварте које на крају звуче подсећају на пророчки глас *Гамајун, птице пророчице*.

ЗАКЉУЧАК

Један од циљева докторског уметничког пројекта био је да се посредство аналитичке методе, макар делимично, разоткрије природа камерног музицирања у изабраним делима. Нове композиционе технике и поступци, те музичко-изражајна средства у музици 20. века, а нарочито оној писаној за камерне ансамбле који укључују глас, позвали су на трагање и преиспитивањем улоге и третмана вокалног парта, те удаљавања од вишедеценијске традиције емисије тона која нагиње солистичком третману.

Препознавање различитих боја (гласа), као и широког дијапазона експресивности вокалног парта јесте предуслов за што веродостјнију интерпретацију дела. Кохерентност камерног музицирања лежи, не само у равноправном третману сваке појединачне деонице инструмента, већ и у њиховим (променљивим) улогама и међусобним односима. Тако и глас у конткату различитих композиторских *рукописа*, односно идеја и решења постаје део интерпретативне целине камерног музицирања, а усаглашавање на нивоу музичких компоненти, као и постизање јединствене звучне боје ансамбла постаје императив камерног звука и музицирања. Другим речима, када говоримо о улози и позицији гласа у камерном ансамблу, сматрам да је глас потребно третирати као један од инструмената. То значи да певачу треба да буде приоритет да се *прилагоди* инструментима, али и они њему како би сви заједно учествовали у креирању избалансираног звука и потребне заједничке боје. Ни у ком смислу деоницу гласа не треба, по мом мишљењу, посматрати ко солистичку деоницу која се истиче над пратњом инструмената. Напротив, потребно је заједничким радом у оквиру ансамбла пронаћи специфична места у партитури у којима треба истаћи како поједини инструмент, тако и глас, али када за то постоји потреба која се огледа у грађењу музичке драматургије дела. Комуникација и усаглашавање између инструмената и гласа је неопходна како на нивоу динамике, тако и артикулације, а ткође на нивоу постизања сличности у звучању тона (онолико колико је то могуће с обзиром на то да је начин производње тона различит код различитих инструмената и гласа). Дакле, сваки од ових захвата доприноси бољем резултирајућем звуку ансамбла и самим тим задовољавајућој интерпретацији дела.

Звучна разноликост инструмената као и саме боје гласа представља унутар динамичког плана, али некада управо та сложеност и разноврсност може унапредити динамику изведбе. Кроз музичку анализу камерних композиција Равела, Жоливеа, Папандопула, Хиндемита, Шостаковича можемо закључити да глас учествује, пре свега, у семантичком осветљавању и појачавању значења самог текста уз истовремено грађење музичко-драматуршке целине. Ова важна компонента није једина улога гласа која поприма и обележја инструменталне тежине техничког извођења. Ове две улоге преплићу се и прилагођавају сходно музичкој замисли композитора у којој третман вокалне деонице у великој мери постаје носилац драмског израза у композицији.

Заједничко у делима свих пет композитора је експресивна улога вокалног парта, било као боја – у случају Равеловог остварења, било као заоштрени драмски израз – у случају Хиндемитове композиције, било као фрагментарно-нараторски регистар – у делима Шостаковича и Папандопула, или пак као *представе* певане и/или говорне речи црквених обреда у Жоливеовој *Свити Литургији*. Кроз овај уметнички пројекат дата је једна од могућих интерпретација изабраних камерних остварења музике 20. века, а оно што је рад на овом пројекту учинило посебно захтевним је проналажење што јасније улоге и дефиниције вокалног парта у поменутих делима, као и њена корелација односу на улоге других инструмената, а последично и значај у камерном ансамблу.

ПРИЛОЗИ

Прилог 1, Превод текстова песама из Равеловог циклуса *Пет популарних грчких мелодија*.⁴⁰

I

Пробуди се, пробуди се, слатка јаребице,
Са јутром рашири своја крила.
Три младежа лепоте, срце ми је изгорело!
Погледај златну траку коју ти носи,
Да је вежеш око своје косе.
Ако желиш, лепотице, дођи да се
венчамо!
Наше две породице уједини!

III

Ко се може поредити са мном,
Међу онима који пролазе?
Реци, дамо Василики?
Погледај, обешен од мој појас,
Пиштољ и оштра сабља...
Ти си та коју волим!

V

Све је весело! Ах, све весело!
Лепа нога, ти-ре-ли, плеше;
Лепа нога, посуђе плеше,
Тра, ла, ла, ла, ла...

II

Тамо, у правцу цркве, цркве светог
Сидера,
цркве Богородице,
цркве Константина.
Уједињени и окупљени (сахрањени) у
бесконачном броју.
Најхрабрији света Маријо,
најхрабрији
људи на свету!

IV

О, радости моје душе,
Радости мога срца,
Благо које ми је тако драго;
Радост душе и срца,
Ти кога волим жестоко,
Ти си лепши од анђела.
Авај! Сва наша јадна срца уздишу.
О, када се појавиш,
Анђеле слатки
Пред нашим очима,
Као лепи плави анђео,
под јасним сунцем,

⁴⁰ Све преводе начинила ауторка рада. Оригинални текстови се налазе у партитурама анализираних дела.

Прилог 2, Превод текстова из три става *Свите Литургија* Андре Жоливеа.

Salve Regina

Здраво, Краљице Мајко, милосрђа
Животе: слаткоћо,
И надо наша, здраво.
Теби вапимо, изгнана, деца Евина Теби
уздишемо
тужни и уплакани
У овој долини суза.
Хајде стога,
наша заштитнице, своје
милосрдне очи окрени ка нама.
О, милосрдна:
О, побожна:
О, слатка дево Марија

Magnificat

Белича душа моја Господа
и кличе дух мој Богу Спаситељу
јер је погледао понизност (смурење)
слушкиње своје.
Ево благословљен овим
зваће ме блаженом сви нараштаји.
Јер ми учини делика дела, Свемогући:
и свето је име Његово.

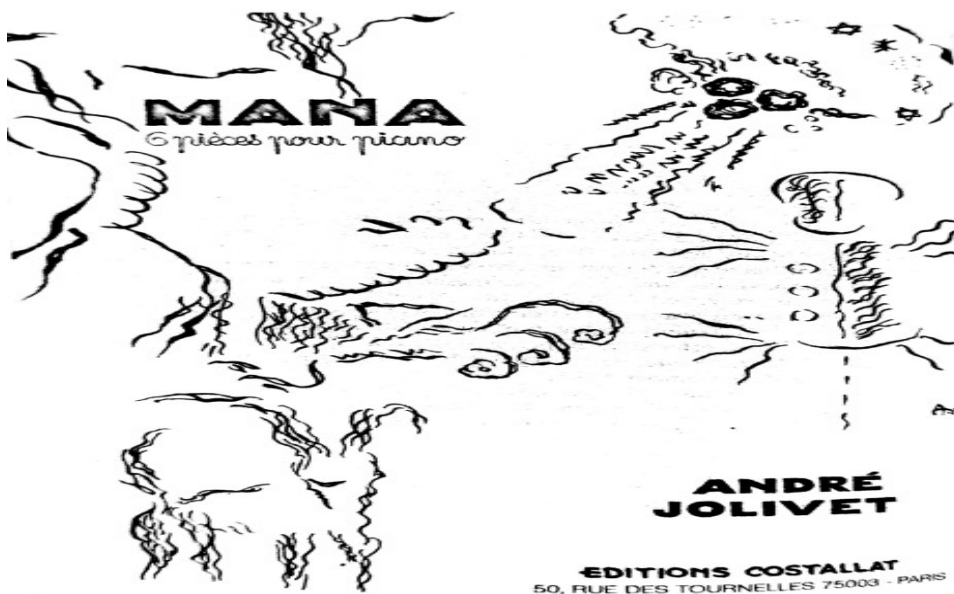
Benedictus

Благословен који долази у име Господње
Осана на небесима.

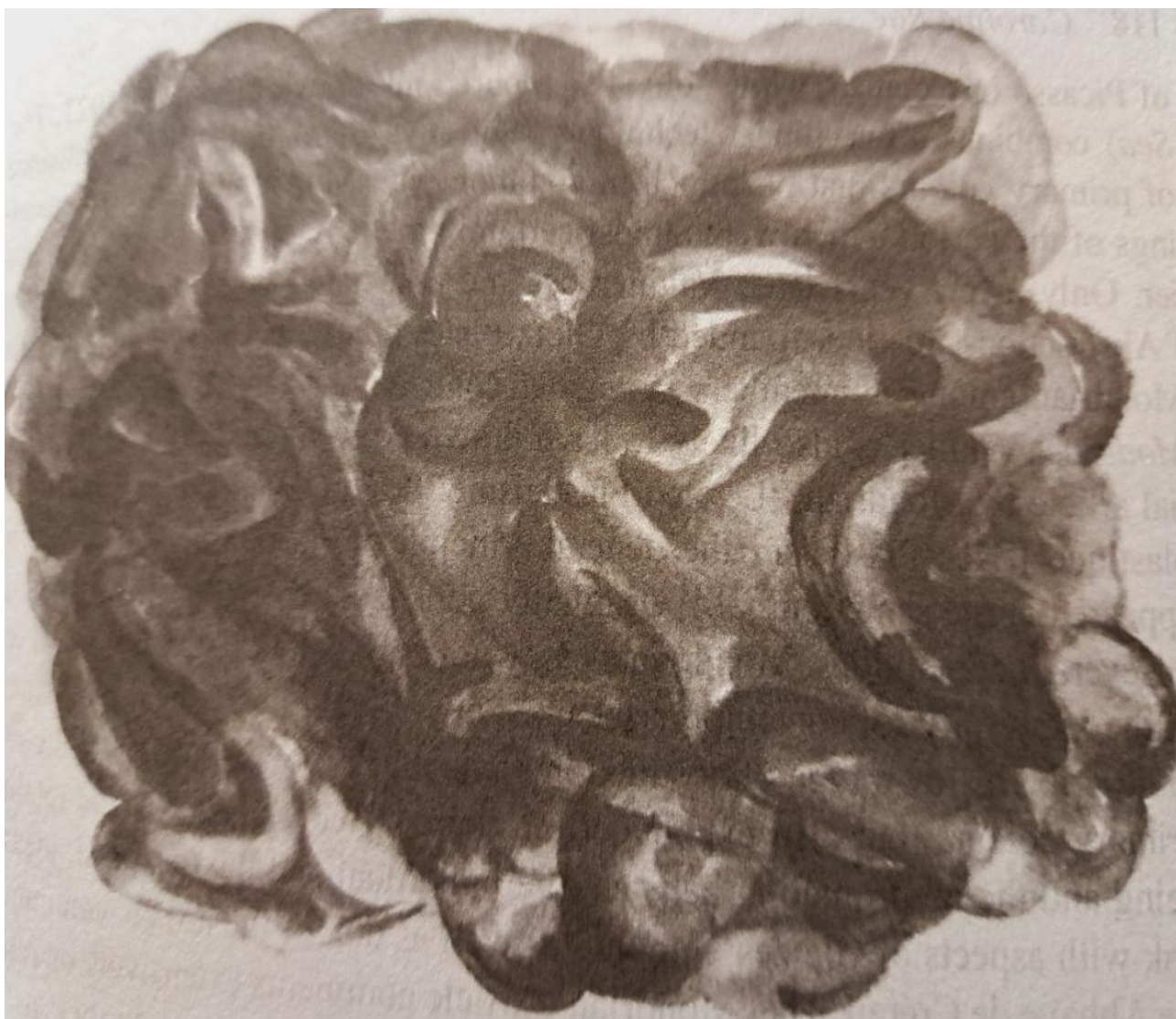
Слика 1, Андре Жоливе у униформи, јун 1940, када је компоновао *Војникова три ламентна* (*Les Trois complaints du soldat*, 1940) и примио војно француско одликовање *Croix de guerre*.



Слика 2, Жоливеова насловна страница за композицију *Мана* – издавачка кућа Костала.



Слика 3, Андре Жоливе, акварел без наслова (око 1925-1927, 13.8 17.5 цм).⁴¹



⁴¹ Слика преузета из приватне архиве Кристине Жоливе- Ерлих.

I

Перуника цвета и поздравља
тако мило под мојим ногама
Кос пева тако гласно.
Сунце сија тако светло,
само ја знам једно место,
Где небо није плаво.
Перуника цвета и поздравља,
тако мило под мојим ногама,
Кос пева тако гласно.
Сунце сија тако светло
Мој пријатељски сапутниче,
Пуно туге сам упознао [видео].

III

Ткач магле тка у шуми
белу кошуљу за свог супруга
Она стоји као бреза танка
у сивој пукотини од стене.
На ветру чини се тиха и дрхћу
њени суморно зелени увијени листови.
Њене дрхтаје оставља њему као крађу.
Ткач магле тка и тка....

V

Птичје око се затвара
Оно тоне у сан, на свом дрвету.
Шума се трансформише у сан
тако дубок и свечан.
Излази тихи месец
мала грла цвркућу слабашно.
у целој шуми не помера се лист,
Далеко звони, далеко, хор звезда.

II

Добро дете, не причај тако!
Небеска кочија доћи ће
и на твоје груди једнога дана.
Једнога дана и твоја душа,
драгог птичјег грла
учиниће исто са гласним певањем.

IV

Тамна кап
која ми данас пада у чашу
у чашу живота
тамна кап, смрт.
Хоћеш ли ми јасно вино помутити
да ли да пијем уморан, због њега пити
Уморан, уморан од живота?
Тамна кап
Која ми данас пада у чашу
у чашу радости
тамна кап, смрт...

Слика 4, Паул Хиндемит у униформи.⁴²



Прилог 4, Тумач мање познатих речи, фраза и појмова из *Три баладе Петрице Керемтуха* Бориса Папандопула, на стихове Мирослава Крлеже.

израз у балади	објашњење
<i>Богечка балада</i>	
пеклар пекла	просјак
до пекла	до гроба
колдуш	просјак. Мађ. речи Koldus
пилко	гробар, у загребачком локалном значењу (од лат. Vespillo)
сколке	мртвачка носила, одар
фехтар	просјак
фехта	мољакати, од нем. речи fechten
Бистрица	север Загреба, светилиште, ходочасничко место.
богец	сиромах, јадник
израз у балади	објашњење

⁴² <https://www.jstor.org/stable/23991620>

Простењари	они који учествују у ходочашћу
за вухом	они који тепају иза уха
рогожаре	кошара, торба исплетена од рогожа. Позната и као шевар, вишегодишња водена биљка која расте у барама и мочварама.
жлице	кашике
јухе полданице	сервирање супе у по дана.
клоштерски	врата манастира, самостан
магнати	моћника
ричета	јечмена каша са пасуљем
саки	свако
намлати	захвати
мужикаши	музичари
цирквом	црквом
патакуне, круне, маријаши	врсте новца
богечки	сиромашни
шћап	штап
за каплом кап Ту мулу и в блату в огну и в рату где нам как так	за капљом кап у муљу и блату у огњу и у рату иде нам како-тако
кат	спрат
клинча	благо од мађ. речи kincs
шкрилак	шешир
Галжењачка балада	
фиру, фиру, фирула	ономатопеја свирања фруле
галге	вешала, од нем. речи (der Galgen)
жвегица	дрвена фрула, народни инструмент са подручја Загорја
на галге бумо	све ће нас обесити
Шкерлачек	шешир (шкрљак), капа
хендек	на криво
дежд	киша са ветром
кепењек	капут, кабаница, плашт
кершченик	онај који је крштен
цоперњак	вештица
лотершчак	кула ⁴³

⁴³ Метафора центра власти у Загребу, звонце на једној од кула загребачке горњоградске тврђаве или звоно разбојничко које најављује ноћно време када су око тврђаве само вуци и злочинци. У метафоричком значењу, погребно звоно.

израз у балади	објашњење
карв	крв
векомај	вечно
пекла	пакао
<i>Цигањска балада</i>	
пир	прослава
халапир	гозбе
деневир	слепи миш
риф	врста мере (исто што и лакет
сиротке	сурутке
боботке	одеће
лукну в глави	рупа у глави
Крапина	место у Загорју
кална	хладна
смардливи	смрдљиви
сфуцани	конац који вири распаран, офуцан
плавал	пливао
одојек	прасе које још сиса
чауши	вође сватова
бандеријалне	војничке трубе –(скупина витезова, коју у случају рата феудални господари и црквени достојници морају прикључити краљевској војсци под својом заставом)
клобасе	кобасице
дрек	измет
вуши	уши
зеље	глава купуса

Прилог 9, Превод песама из *Вокално-инструменталне свите*, оп. 127 Дмитрија Шостаковича.

I

Када си ме оставио, драги,
Заклео си се на верност!...
И одлазећи у крај далеки,
Завет си овај чувао...
Тамо у срећној Данској,
Твоји брегови су у магли...
Таласи сурови, распламсали
Стенама сузе бришу...
Драги војник, не враћа се,
Сав у сребро одевен...
У гробу тешко заталаса
Машна и црно перо...

III

Заједно били смо, сећам се...
Ноћ је треперела, виолина певала,
Ти си тада моја била,
Са сваким часом све лепша.
Кроз тихо шуштање немирног ваздуха,
Кроз тајну женственог осмеха
Усне жуделе за пољупцем,
Сањао сам срце звука виолине...

II

На хоризонтима бесконачних вода,
Одевених заласком пурпурног сунца,
Она прориче и пева,
немоћна да вине, немирна крила...
Прориче власт злих татара,
Прориче крваву силу,
И трепет, и глад, и пожар,
И погибију праведних...
Ужасом заогрнут,
Прекрасни лик гори љубављу,
А истина звучи
Устима, запеклих крвљу

IV

Град спава обавијен маглом, помало
светлуцају фењери...
Тамо далеко, иза Неве, видим одсјај зоре.
У том далеком одразу, у том одсјају огња
Притајило се буђење, жалосних дана
мојих...

V

Распламсали тајни знаци
На глувој, уснулој стени.
Златно црвени макови
У сан надвили се тешко.
Заклоњен ноћном пећином
Не сећам се сурових чудеса.
Зором плава Химера⁴⁴
Разгледа одраз чудесних небеса.
Одлазим у минула магновења,
од страха затварам очи,
На страницама замрле књиге,
златна плетеница младе.
Надамном небо ниско,
тежак сан притиска груди.
Моја кончина се ближи,
И рат, и огањ - следе...

VI

Ноћу, када немир утихне
И магла заогрне град,
О, колико Божије музике,
Какви звуци свуда [на земљи]
Не марим за буру живота,
Ако твоје руже цветају и пламте!
Не марим за људске сузе,
Кад се залазак сунца зарумени!
Прими Владичицо васионе,
кроз крв, кроз муку, кроз гроб,
последње страсти пенасте чаше,
Свиг недостојног слугу.

⁴⁴ Химера (или Химајра од грч. Χίμαρα - коза, односно Химер или Химајр - јарац) Хомер је описао Химеру у Илијади, рекавши да је она била божанског рода а не људског, у предњем делу лав, у задњем делу змоја, а у средини коза, издишући страшно мудро моћ пламене ватра. Хесион и Аполон Дорус су дали сличне описе: троглаво створење са лавом испред, јарцем који дише ватру у средини и змијом позади. Преузето са: <https://sr.wikipedia.org/wiki>

ЛИТЕРАТУРА

1. Brook, Donald, *Five great French composers: Berlioz, Cesar Franck, Saint-Saens, Debussy, Ravel: their lives and works*. London, 1946.
2. Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*. England, 1621.
3. Downes, Stephen, *Aesthetics of Music*. Musicological Perspectives. Routledge, 2014.
4. Downes, Stephen, *Music and Sentimentalism in the Nineteenth and Twentieth centuries*. Routledge, 2021.
5. [Drnjančević] Дрењанчевић, Здравко, Славонски традицијски плесови и кола у гласбеном изразу складатеља 20. стољећа, Књига апстракција, 23. педагошког форума сценским уметности. Београд, Факултет музичке уметности, 2020, 44–45.
6. Echenoz, Jean, *Ravel*. Београд, Паидеиа, 2011.
7. Gilles, Richard and Dr. Fairclough, *Singing Society Stagnation: Vocal Cycles from the USSR, 1964- 1985*. Routledge, London, 2022.
8. Gut, Serge, *Permanence et transformation des structures mélodiques grecques antiques. dans les Mélodies populaires grecques de Maurice Ravel*. Société Française de Musicologie, 1998.
9. Hindemith, Paul, *A Composer's World: Horizons and Limitations*. Schott, 1952.
10. Hindemith, Paul, *Paul Hindemith: The Craft of musical composition. Book 2: Exercises in twopart writing*. Schott, 1939.
11. Hindemith, Paul, *Paul Hindemith: The Craft of musical composition. Book 1: Theory*. Schott, 1942.
12. Hindemith, Paul, *Komponist in seiner Welt: Weiten und Grenzen*. Schott, 1959.
13. Hindemith, Paul, *A Composer's World: Horizons and Limitations*. Schott, 1952.
14. Arthur Hoérée, Les mélodies et l'œuvre lyrique. *La Revue musicale*, no 6, 1er Avril 1925.
15. Vladimir Jankélévitch, *Ravel*. Paris, Seuil, 1995, стр. 33.
16. [Krlježa] Крлежа, Мирослав, *Баладе Петрице Керемтуха*. Накладни завод Хрватске, 1946.
17. [Krlježa] Крлежа, Мирослав, *Пан, улица у јесење јутро. Пјесме Баладе Петрице Керемтуха*. Загреб, 1973.

18. [Крпан] Крпан, Ерика. *Хрватски биографски лексикон*. Лексикографски Завод Мирослава Крлежа, 2009.
19. Kozlowski, Nina and Meyer, Krzysztof, *Serie Musik. Schostakowitsch: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Schott music, 2015.
20. Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2000.
21. Luttman, Stephen, *Paul Hindemith. A Research and Information Guide*. Routledge, 2009.
22. Lukjanowa, Walerewna Natalja, *Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch*. Verlag Neue Musik, Berlin, 1982.
23. MacDonald, Ian, *Words and Music in late Shostakovich*. Northeastern University Press, 1990.
24. Michael, Mishra, *A Shostakovich Companion*. Westport, Connecticut, London, 2008.
25. O'Connell, Kevin, *Hindemith's Voices*. The Musical Times, 2011.
26. Orenstein, Arbie, *Ravel Lettere*. Columbia, 1990.
27. [Plavša] Плавша, Душан, *Музички портрети и профили*. Епоха, Загреб, 1968.
28. Perlemuter, Vlado & Jourdan-Morhange, Hélène, *Ravel according to Ravel*. London, 1988.
29. Puri, J. Michael, *Ravel the Decadent*. Oxford, 2011.
30. Radovnoavi c, Bojana S., *Glas i tehnika/tehnologija u savremenoj muzici, doktorska disertacija, rukopis kod autora*, Beograd, 2021.
31. Rae, Caroline, *Andr e Jolivet: Music, Art and Literature*. Routledge. 2019.
32. Rae, Caroline, *Jolivet on Jolivet: An Interview with the Composer's Daughter*. The Musical Times, 2006.
33. Rink, John, Musical structure and performance, *Musical Analysis*, Vol. 9, No. 3, published: Wiley, 1990.
34. Roger, Nichols, *Ravel remembered*. London, 1987.
35. Shinberg, Esti, *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Routledge, 2000.
36. Schott, Marion, *Paul Hindemith: His Music and Its Characteristics*. Taylor & Francis, Ltd, 1930.
37. Schader, Luitgard, * ode und leer ist alles. zu tode betr ubt: Paul Hindemith liederzyklus Melanchlie op. 13 (1917–19)*. Schott, 2006.

38. [Veselinović-Hofman] Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*. Завод за уџбенике Београд, 2007.
39. [Vučković] Вучковић, Војислав, *Музички портрети*. Београд, 1939.
40. Wilson, Elisabeth, *A Life Remembered*. London, 1994.
41. Zank, Stephen, *Irony and Sound: The Music of Maurice Ravel*. Rochester, 2009.
42. Zank, Stephen, *A Guide to Research: Maurice Ravel*. Routledge, 2005.