

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У
БЕОГРАДУ ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ
УМЕТНОСТИ

Ана Ж. Ћосовић

**Диригентско тумачење поетичког сусрета Ћованија
Батисте Перголезија (*Stabat mater*, 1736) и Ричарда
Блекфорда (*Pieta*, 2019) у простору текста
средњовековне химне *Stabat mater***

писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: мр Биљана Радовановић Бркановић, редовни професор
Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности
Коментор: др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор,
Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности

Београд, 2024 година

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC ART

ANA Ž. ĆOSOVIĆ

**The Conductor's Interpretation of the Poetic Encounter
between Giovanni Battista Pergolesi (*Stabat Mater*,
1736) and Richard Blackford (*Pieta*, 2019) in the Space
of the Text of the Medieval Hymn Stabat Mater**

DOCTORAL ART PROJECT

Menthor: MA Biljana Radovanović Brkanović, full professor
University of Arts in Belgrade,
Faculty of Music

Co-menthor: PhD Tijana Popović Mlađenović, full professor
University of Arts in Belgrade,
Faculty of Music

Belgrade, 2024 year

Апстракт

У писаном делу докторског уметничког рада „Диригентско тумачење поетичког сусрета Ђованија Батисте Перголезија (*Stabat mater*, 1736) и Ричарда Блекфорда, (*Pieta*, 2019) у простору текста средњовековне химне *Stabat mater*” у фокусу ће бити рад на расветљавању различитих музичких али и немужичких компонената неопходних за стварање квалитетне, аутентичне интерпретације два вокално-инструментална дела заснована на идентичном текстуалном предлошку, чији су датуми настанка удаљени готово три века. Узимајући у обзир предмет и циљ истраживања у оквиру овог рада, у њему ће бити примењене следеће истраживачке методе: историјска метода, метода анализе и синтезе садржаја, дескриптивна и компаративна метода. Историјска метода примењена је приликом проучавања релевантне литературе као упоришта за стицање увида у живот и стваралаштво два композитора. Исто тако коришћењем овог истраживачког метода омогућено је сагледавање социополитичких, друштвених и идеолошких околности, које су утицале на настанак дела, али и историјских чињеница битних за порекло и развој текстуалног предлошка. Методом анализе садржаја детаљно су сагледане мелодијска и ритмичка организација материјала, формална структура, тонални план и друге компоненте, које чине основу извођачког концепта дела. Поред тога сва сазнања до којих се дошло разматрањем ширих аспеката везаних за стил композитора, стваралачке принципе и њихова убеђења као и композиционе поступке, пружају јасно упориште у креирању адекватне интерпретације. Компаративном методом упоређена су два приступа којима су композитори пришли идентичном текстуалном предлошку као и њихов круцијални утицај на идентитет дела, док је дескриптивна метода примењена при образложењу суштине предмета, циља и резултата истраживања овог рада, као и при детаљном опису практичног дела пројекта.

Abstract

In the written part of the doctoral artistic thesis, *Conductor's Interpretation of the Poetic Encounter between Giovanni Battista Pergolesi's Stabat Mater (1736) and Richard Blackford's Pieta (2019) in the Space of the Text of the Medieval Hymn Stabat Mater*, the focus will be on elucidating various musical and non-musical components necessary to create a high-quality, authentic interpretation of these two vocal-instrumental pieces. Despite being based on the same textual template, these works were composed nearly three centuries apart. Considering the subject and goal of this research, the following methods will be applied: historical method, content analysis and synthesis, descriptive method, and comparative method. The historical method was applied to the study of relevant literature to gain insight into the life and work of the two composers. Furthermore, this research method enabled the observation of the sociopolitical, social, and ideological circumstances that influenced the creation of the works, as well as historical facts important for the origin and development of the textual template. Using the method of content analysis, the melodic and rhythmic organization of the material, the formal structure, the tonal plan, and other components forming the basis of the performer's concept of the work were examined in detail. In addition, all the knowledge gained by considering broader aspects related to the composer's style, creative principles, convictions, and compositional procedures provide a clear basis for creating an adequate interpretation. The comparative method was used to compare the two approaches through which the composers interpreted the identical textual template and their significant influence on the work's identity. Meanwhile, the descriptive method was employed to elucidate the essence of the subject, the objectives, and the research findings of this work, as well as to provide a detailed description of the practical part of the project.

Садржај

Увод	6
1. О поетском тексту	7
1.1 Садржај и структура текста	7
1.2 Различите верзије текста	10
1.3 Порекло текста.....	12
1.4 Развој текста кроз црквену службу и концертни подијум	14
2. Ђовани Батиста Перголези: Stabat mater	18
2.1 Стваралачка поетика	18
2.2 О делу	20
2.3 Компоненте музичког садржаја.....	21
3.Ричард Блекфорд: Pieta	26
3.1. Стваралачка поетика	26
3.2 О делу	27
3.3 Компоненте музичког садржаја.....	29
4.Рад на припреми концертног извођења	36
4.1 Креирање интерпретације.....	36
4.2 Извођачки састав, формација на сцени и интервенције у партитури	37
4.3 Темпо	41
4.4 Практичан рад са извођачима	43
Закључак	52
Литература:	54
Прилози:	56

Увод

Христово распеће као феномен кроз историју окупира пажњу бројних уметника. Приступали су му са разних становишта, обрађивајући га кроз различите форме, медије и жанрове. Средњовековна, католичка химна *Stabat mater*, чији се латински текст бави темом распећа стављајући у фокус Богородичину патњу за Христом, послужила је као текстуални предлог многим композиторима од ренесансе до данашњих дана. Програм извођења докторског уметничког пројекта под називом „Диригентско тумачење поетичког сусрета Ђованија Батисте Перголезија (*Stabat mater*, 1736) и Ричарда Блекфорда, (*Pieta*, 2019) у простору текста средњовековне химне *Stabat mater*” произишао је из идеје да се у оквиру једног концерта изведу два вокално-инструментална дела заснована на овом латинском тексту, чији су датуми настанка удаљени готово три века.

Докторски уметнички пројекат подразумевао је различите аспекте деловања и њиховог реализовања. Прва фаза припреме пројекта била је заснована на теоријској анализи која је обухватила проучавање и обраду релевантне литературе, сагледавање кључних елемената друштвено историјског контекста у времену настанка дела, као и детаљну анализу индивидуалног стила двојице композитора. Током ове фазе утврђен је адекватан простор у којем ће се реализовати јавна презентација као и детаљан план даљих активности које су подразумевале практичан рад на припреми и извођењу концерта. Истовремено, дефинисани су сви солисти ангажовани на пројекту: Јелена Радић, сопран; Јована Булатовић, мецосопран; Ненад Ненић, баритон; Никола Мацура, сопран саксофон као и ансамбли: Академски хор „Обилић”, „Дечији хор Београд” и гудачки оркестар „Ансамбл Метаморфозис”.

Фаза припреме извођења подразумевала је различиту динамику проба са сваким ансамблом појединачно као и паралелни рад са солистима. Посебна пажња била је посвећена израђивању елемената релевантних за правилно читање и извођење нотног текста

са акцентом на стилским карактеристикама типичним за епохе у којима су дела настала. У даљем току процеса одржане су заједничке пробе свих ансамбала и солиста. Након финалних проба у простору предвиђеном за концертно извођење следила је отворена генерална проба и концертно извођење 15. априла 2024. године у Атријуму Народног музеја у Београду.

Упоредо са припремом извођења рађено је и на изради писаног дела пројекта. У различитим поглављима писаног дела рада фокус ће бити на анализи садржаја, структуре и порекла текстуалног предлошка, стваралачким поетикама два композитора, анализи компонената музичког садржаја, као и на осмишљавању интерпретације и практичном раду са ансамблима. Посебна пажња биће посвећена тексту који је заједнички именилац за два изведена дела. У закључку ће бити изложена завршна разматрања, после којих следи списак коришћене литературе, прилози и биографија аутора.

Постојање текстуалног предлошка у неком музичком делу требало би да представља снажан ослонац у креирању квалитетне диригентске интерпретације. Ако претпоставимо да је композитору поетски текст важан индикатор и почетна база у композиционом процесу, логично је да се мора проникнути у срж тог текста како би се остварило аутентично извођење усклађено са идејом аутора. Упознавање текста подразумева анализу његовог садржаја, структуре, порекла и историјата, али и специфичног третмана и приступа који је композитор имао при настанку једног вокално-инструменталног дела. Овај поступак усложњава аналитички процес али му и даје додатну перспективу која је базична за квалитетно, аутентично тумачење дела.

1. О поетском тексту

1.1 Садржај и структура текста

Stabat mater је латинска, католичка химна која датира из периода средњег века и описује Богородичину патњу док стоји и оплакује Христа разапетог на крсту. Представља једну од најпопуларнијих химни из тог времена, а тема и потресан начин на који је садржај опеван био је инспиративан великом броју композитора од ренесансе до данас.

Оригинално, овај текст био је намењен молитви и није подразумевао било какво учешће музике. Структуриран је као двадесет строфа које се према садржају могу условно поделити на две целине. У првих девет строфа песник верно приказује ужасе Христовог распећа и тугу Богородице док га посматра. У десетој строфи наратив се мења и пребацује у прво лице показујући саосећања и жељу приповедача да суделује у Маријиним болу, док се у последњој, двадесетој строфи песник моли Христу у нади да ће после смрти бити примљен у блаженство раја.

Свака строфа има јасну структуру и строгу риму спроведену током целе химне. Састављена је од три стиха од којих прва два имају по осам слогова, док трећи стих садржи слог мање. Ритмика унутар стиха је трохејска, што значи да су непарни слогови наглашени док су парни ненаглашени. Прва два стиха у свакој строфи се римују, као и завршни стихови суседних строфа. На овај начин се ствара карактеристична рима која се може приказати шемом ААВ ССВ где свако слово одговара једном стиху (пример 1). Специфична рима доприноси лакшем памћењу текста, а настојање да се она задржи у изворном облику видљиво је у великом броју прпева на другим језицима.

Пример 1: Уводни стихови химне *Stabat mater dolorosa*¹

A *Stabat mater dolorosa*

A *Juxta crucem lacrimosa*

B *Dum pendebat filius*

C *Cujus anima gementem*

C *Contristantem et dolentem*

B *Per transivit gladius*

¹ Текст химне преузет је са сајта: The Ultimate Stabat Mater Website -a musical journey through the ages, <https://stabatmater.info/>, приступљено 28.05.2024.

Средњи век је период у којем је настало мноштво католичких химни², између осталих *Stabat mater speciosa*. Сличне структуре, али супротног карактера и садржаја, ова химна такође у фокусу има Богородицу, али за разлику од трагичног тона она пева о радости због Христовог рођења. Уводне речи сваког стиха две химне су идентичне, али се завршне разликују (пример 2).³

Пример 2: Уводна строфа химни *Stabat mater dolorosa* и *Stabat mater speciosa*

Латински текст:

<i>Stabat mater dolorosa</i>	<i>Stabat mater speciosa</i>
<i>Iuxta crucem lacrimosa</i>	<i>Iuxta foenum guadosa</i>
<i>Dum pendebat filius</i>	<i>Dum iacebat pravulus</i>

Препев на српски:

Стала плачућ тужна мати	Сва прекрасна стала мати
Гледала је како пати	Уз јасле се радовати
Син јој на крст уздигнут	Где детенце лежаше

Не може се са сигурношћу тврдити која од две химне је настала прва и шта је оригинал, а шта имитација, али је генерално мишљење да је *Speciosa*, настала по узору на *Dolorosa* што доказује њена стилска недовршеност и недоследно спроведена рима. Она садржи додатне строфе које су вероватно дописане касније, а рима између завршних стихова у суседним строфама није увек вођена строго и доследно као у верзији која се сматра оригиналном.⁴

² У збирци црквених химни *The seven great hymns of the mediaeval church* из 1866. године Британски аутор Чарлс Купер Нот (Charles Cooper Nott) наводи седам најпознатијих и најважнијих средњовековних, црквених химни: *The Celestial Country, Dies Iræ, Stabat Mater dolorosa /Mater Speciosa, Veni Sancte Spiritus, Veni Creator Spiritus, Vexilla, Alleluia*.

³ Латински текст химне је преузет са сајта: The Ultimate Stabat Mater Website -a musical journey through the ages, <https://stabatmater.info/>, приступљено 28.05.2024;

Не постоји званичан препев ове химне на српском језику, тако да су за потребе писаног рада, као и на концертном извођењу у оквиру овог докторског уметничког пројекта коришћени хрватски прпеви прилагођени српском језику.

⁴ Hans van der Velden: The Ultimate Stabat Mater Website -a musical journey through the ages, <https://stabatmater.info/>, приступљено 28.05.2024

Иако су почетне речи обе химне идентичне, употребом назива *Stabat mater* реферише се углавном на познатију и употребљиванију химну *Stabat mater dolorosa*

1.2 Различите верзије текста

Не постоји само једна верзија текста химне *Stabat mater dolorosa*, већ се могу уочити мање варијације у појединим стиховима. Холандски истраживач и колекционар Ханс ван дер Велден свео је различите варијације текста на две верзије посматрајући њихову употребу у делима различитих композитора. У табели у примеру 3 приказане су две варијанте које су најчешће коришћене као текстуални предлошци у делима аутора уметничке музике. Прва колона односи се на верзију текста из збирке латинских средњовековних химни *Analecta hymnica mediævi*, док је друга она која се од 1908. до данас користи у црквеној служби као званична верзија химне. Ван дер Велден ове две верзије назива *Analecta* и *Vatican*. Као што се може приметити велики део текста је идентичан. Другачијом бојом обележене су разлике у појединим стиховима као и деветнаеста строфа која се у целости разликује. У заградама поред *Ватиканске* верзије текста записане су алтернативне варијанте појединих стихова које се повремено срећу у употреби.

Није познато која од две верзије је заиста оригинална али према Ван дер Велдену постоје индиције да је она која је пронађена у збирци латинских химни аутентична, док је *Ватиканска* верзија настала касније. На ово указује несавршена рима између завршних стихова последње 2 строфе (*victoriae/gloria*), као и један слог више у другом стиху седамнаесте строфа. У следећем примеру приказане су две верзије химне⁵.

Пример 3: Две верзије химне *Stabat mater dolorosa*

<i>Analecta</i>		<i>Vatican</i>
<i>Stabat Mater dolorosa</i> <i>Iuxta crucem lacrimosa</i> <i>Dum pendebat Filius</i>	1	<i>Stabat Mater dolorosa</i> <i>Iuxta crucem lacrimosa</i> <i>Dum pendebat Filius</i>

⁵ Текст химне преузет је са сајта: Hans van der Velden: The Ultimate Stabat Mater Website -a musical journey through the ages, <https://stabatmater.info/>, приступљено 28.05.2024.

Cuius animam gementem Contristatam et dolentem Pertransivit gladius	2	Cuius animam gementem Contristatam et dolentem Pertransivit gladius	
O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!	3	O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!	
Quae moerebat et dolebat, Et tremebat cum videbat Nati poenas incliti	4	Quae moerebat et dolebat, <i>Pia Mater</i> , dum videbat Nati poenas incliti	
Quis est homo qui non fleret, Christi Matrem si videret In tanto supplicio?	5	Quis est homo qui non fleret, <i>Matrem</i> Christi si videret In tanto supplicio?	
Quis non posset contristari, Piam Matrem contemplari Dolentem cum Filio?	6	Quis non posset contristari, <i>Christi</i> Matrem contemplari Dolentem cum Filio?	
Pro peccatis suae gentis Vidit Iesum in tormentis, Et flagellis subditum.	7	Pro peccatis suae gentis Vidit Iesum in tormentis, Et flagellis subditum.	
Vidit suum dulcem natum Moriendo desolatum Dum emisit spiritum	8	Vidit suum dulcem natum Moriendo desolatum Dum emisit spiritum	
Eia Mater, fons amoris Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam	9	Eia Mater, fons amoris Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam	
Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum Ut sibi complaceam	10	Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum Ut sibi complaceam	(Ut cor nostrum exardescat) (Et in Christo requiescat) (Ut ei placeamus)
Sancta Mater, istud agas, Crucifigi fige plagas Cordi meo valide.	11	Sancta Mater, istud agas, Crucifigi fige plagas Cordi meo valide.	
Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide.	12	Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide.	
Fac me vere tecum flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero.	13	Fac me <i>tecum, pie, flere</i> , Crucifixo condolere, Donec ego vixero.	
Iuxta crucem tecum stare, Te libenter sociare In planctu desidero	14	Iuxta crucem tecum stare, <i>Et me tibi</i> sociare In planctu desidero	(In me sistat dolor tui) (Crucifixo fac me frui) (Dum sim in exilio)
Virgo virginum praeclara, Mihi iam non sis amara Fac me tecum plangere	15	Virgo virginum praeclara, Mihi iam non sis amara Fac me tecum plangere	

<i>Fac, ut portem Christi mortem Passionis eius sortem, Et plagas recolere.</i>	16	<i>Fac, ut portem Christi mortem Passionis fac consortem, Et plagas recolere.</i>	
<i>Fac me plagis vulnerari, Cruce hac inebriari, Ob amorem Filii</i>	17	<i>Fac me plagis vulnerari, Fac me cruce inebriari, Et cruore Filii</i>	<i>(Spinis, clavis vulnerari) Cruce, lancea bear)</i>
<i>Inflammatum et accensum Per Te, Virgo, sum defensus In die iudicii.</i>	18	<i>Flammis ne urar succensus Per Te, Virgo, sum defensus In die iudicii</i>	<i>(Virgo dulcis, virgo pia) (Virgo clemens, o Maria) (Audi preces servuli)</i>
<i>Fac me cruce custodiri Morte Christi praemuniri Confoveri gratia</i>	19	<i>Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae</i>	
<i>Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Paradisi gloria. Amen.</i>	20	<i>Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Paradisi gloria. Amen</i>	

1.3 Порекло текста

У средњем веку постојала је честа пракса скривања идентитета аутора, с тога не чуди чињеница да су порекло овог текста, његов аутор и тачан датум настанка остали нејасни до дан данас. Верује се да је настао у 13. веку, а приписиван је различитим личностима везаним за католичку цркву као што су Папа Гргур велики, Св. Бернард, Иноћенције III, Св. Бонавентура, Папа Гргур XI... Велика сличност са фрањевачким мистичним списима који евоцирају истинску бол и саосећање и позивају вернике да утону у Исусову патњу указују на могућност да је аутор овог текста био неко из редова фрањеваца⁶, а име које се најчешће доводи у везу са настанком химне *Stabat mater* је Јакапоне да Тоди.

Јакопо де Бенедети рођен је око 1230. године у племићкој породици у италијанском граду Тоди. Школовао се у Болоњи и постао успешан адвокат, а у младости је живео раскашним животом. Након ране смрти своје побожне и племените супруге, доживео је верску кризу и започео живот покајника и аскете. Одрекао се све своје имовине, а због ексцентричног понашања током овог периода добио је надимак Јакапоне (*Људи Јакопо*).

⁶ Van Osnabrugge, Hannie. *Stabat Mater Dolorosa, A Journey through Seven Centuries of Music*, Heemstede, Netherlands, published in cooperation with Ultimat Stabat Mater Website Fondation, 2024, strana 20.

Након 10 година живота лутајућег аскете пришао је фрањевачком одреду трећег реда⁷. У то време јавиле су се 2 струје у реду фрањеваца, а Јакапоне је био на страни оне која је пропагирала аскетизам и сиромаштво и зато је јавно критиковао папу Бонифација VIII, који га је изопштио из цркве и послао у заробљеништво. Након Бонифацијеве смрти је ослобођен, након чега се повукао у манастир.

“У прошлости, његова мучна и авантуристичка биографија подстакла је погрешну интерпретацију Јакапонеа као страственог, али некултивисаног визионара за кога је поезија била импулсиван и неуглађен облик религиозног изражавања”⁸, али и поред тога многи аутори тврде да је био један од највећих средњовековних песника. Написао је 93 лауде на народном, умбријском дијалекту. То су народне верске песме које су се развиле из црквених средњовековних латинских химни, а њихов настанак везује се за делатност фрањевачких братстава. Поред лирских, јављају се и драмске лауде, вишегласне драматизације одређених религиозних тема које су претеча литургијских драма.⁹ Латинске химне *Stabat mater dolorosa* и *Stabat mater speciosa* нашле су се у једној збирци Јакапонеових лауда, па му се с тога ауторство ових дела најчешће и приписује.

Најпознатија дело Јакапонеа да Тодија *Ражска Госпа (Donna de Paradiso)* позната и као *Плач Деваци Марије (Pianto della Madonna)* припада овој врсти песама. У 135 стихова опевано је Христово страдање кроз дијалоге 4 лика: гласника, Богородице, јеврејског народа и Исуса. Управо ово дело доноси аргументе и за и против Јакапонеовог ауторства. Начин на који је Богородица приказана у овом делу и химни *Stabat mater* иде у прилог тврдњи да обе песме имају истог аутора. Амерички аутор Дезмонд Фишер у уводним напоменама својих препева ове химне наводи 3 почетна стиха химне *Stabat mater* као врло индикативна. Он објашњава да се у буквалном преводу са латинског (Ожалошћена мајка стајала је плачући поред крста на којем је њен син обешен) уочава да је песник опевао Богородицу на начин сличан оном у Јакапонеовој лауди. У оба текста Богородица је

⁷ Фрањеваци трећег реда представљају световни фрањевачки одред. Његово члановство, дакле, није свештенство већ верни народ који жели да живи по начелима које је проповедао Св. Фрања Асишки.

⁸ Maggi, Armando. *The Splendor of The Word's Tree: The Angelic Language of Salvation in Jacopone of Todi, Viator Medieval and Renaissance Studies*, vol 3. Los Angeles: University of California, strana 166

⁹ lauda: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/lauda>, Pristupljeno 28.06.2024.

представљена како стоји поред крста на којем је њен син обешен, а не на типичан средњовековни начин како пада у несвест у подножје крста на којем је Исус уздигнут¹⁰. Као контра аргумент за тврдњу да је Јакапоне творац латинске химне износи се чињеница да је он писао искључиво на народном, умбријском дијалекту, али неки аутори истичу да је постојала могућност поруџбине из Рима. Такође се указује на разлике у стилу, начину на који је рима спроведена као и на дијалошком и монолошком третирању наратива у два дела, али и овај аргумент се може оспорити богатством и разноликошћу Јакапонеовог личног израза. Теорија о Јакапонеу као аутору, али и повезаност са фрањевцима пољуљана је недавним проналаском до сада најстарије верзије ове химне у градуалу доминиканских монахиња у Болоњи.¹¹

1.4 Развој текста кроз црквену службу и концертни подијум

Први примери употребе ове химне забележени су у 14. Веку. Канцелар Ђенове, Георгијус Стела у свом тексту *Annales Genuenses* наводи да је химна извођена од стране флагеланата¹² 1388. године, а крајем 14. века забележено је и њено извођење током деветодневних процесија сличних покајничких група у Прованси.¹³ Химна је стекла популарност међу народом, а већ у 15. веку нашла је своје место у црквеној служби неких европских земаља. Већ у следећем веку, након Тридентског сабора и реформе, уклоњена је из литургије због секуларног, небиблијског текста, али није заборављена. Негована је у црквама, манастирима и на краљевским дворovima, као и у различитим братствима, а папа Бенедикт XIII вратио је 1727. године у званични *Римски мисал* и *Бревијар*.

¹⁰Требало би имати у виду да препеви на различитим језицима не показују увек ове суптилне разлике, јер је акценат на подржавању риме оригиналног латинског текста.

¹¹ Најстарија верзија химне чува се у Средњовековном музеју у Болоњи (Museo Civico Medievale).

¹²Религијска, јеретичка секта која је практиковала јавно бичевање као вид покајања. Приликом таквих обреда изговарани су текстови средњовековних химни.

¹³ Hugh Thomas Henry: *Stabat Mater: Catholic Encyclopedia (1913)* мрежно издање, [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Stabat_Mater](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Stabat_Mater), приступљено 29.05.2024.

Иако је примарно писана као молитва која није подразумевала музичку пратњу, ова химна је у протеклих 7 векова подстакла бројне композиторе и постала један од најчешћих религијских текстова на које је компонована музика. Најранији певани *Stabat mater* из периода средњег века заснован је на мелодији грегоријанског корала (пример 4). Свих двадесет строфа певане су на истој силабичној мелодији, а током времена настајале су различите варијације оригиналних напева.

Ренесанса доноси мноштво композиција заснованих на овом тексту писаних полифоним стилем. Једно од првих компонованих и записаних је дело франко-фламманског композитора Жоскена де Преа крајем 15. века. Кантус фирмус који је коришћен као основа за полифонију била је мелодија љубавне, француске песме композитора Жила Биншоа.

Пример 4: Грегоријански запис



Палестрина, који се сматра једним од највећих композитора ренесансе али и католичке музике уопште је компоновао два дела на ове стихове. Његов *Stabat mater a 8* за дупли хор, компонован по поруџбини папе Гргура XIV сматра се за једно од најбољих дела из композиторовог комплетног опуса. Од 17. века ово дело традиционално се изводи на Велики понедељак у Сикстинској капели.

У епохи барока *Stabat mater* је био посебно популаран међу композиторима попут Вивалдија и Скарлатија, а најзапаженије место и највећу популарност стекао је онај који је компоновао Перголези. Вивалди је свој *Stabat mater* написао за алт соло и гудачки оркестар, а за 9 ставова искористио је само првих 10 строфа текста. Цело дело је у меланхоличном расположењу и спором темпу који се креће од *Larga* до *Andante*, сем завршног мелизматичног *Amen* који је у *Allegro*. Занимљиво је да се у стваралаштву најплоднијег барокног композитора Јохана Себастијана Баха не може пронаћи дело засновано на овом

тексту, али је Бах мелодију Перголезијевог дела у потпуности искористио као мелодију за свој Псалма 51 (*Tilge, Höchster, meine Sünden*, BWV 1083).

Претпоставља се да је и Моцарт компоновао *Stabat mater* али је партитура изгубљена, па је дело пало у заборав. С друге стране, Хајднова поставка ових латинских стихова представља једну од његових најпознатијих композиција духовне музике. Дело је настало 1767. године, а извођачки састав који је подразумевао четворо солиста, мешовити хор и оркестар био је значајно већи него у претходним верзијама. *Stabat mater* је био прво дело које је Хајдн написао у служби Естерхазија, а донело му је репутацију водећег композитора духовне музике у то време.

У 19. веку приступ у компоновању музике засноване на тексту ове химне се мења, па аутори поред оних за црквену почињу да стварају дела намењена и концертном подијуму. Шуберт је написао две различите поставке овог текста од којих је једна верзија на латинском, а друга на његовом матерњем немачком језику.

Росини је *Stabat mater* за хор, оркестар и солисте написао у својим зрелим годинама, након повлачења из оперске сфере. Компоновао га је доста дуго, у периоду између 1831. и 1842. године. После компонованих првих шест ставова, прву верзију дела завршио је његов пријатељ Ђовани Тадолини, који је касније покушао да присвоји заслуге за ауторство над целим делом. Након тога Росини завршава преостале ставове и објављује верзију коју знамо до данас. *Stabat mater* је свакако његово најпознатије дело духовне музике, које је стекло велику популарност. Видљиви су утицаји Росинијевог оперског стила, а популарна тенорска арија *Cuius animam* за коју је Лист касније написао чувену транскрипцију за клавир постала је незаобилазна на концертном репертоару оперских извођача.

Дворжаков *Stabat mater* инспирисан је његовом трагичном породичном причом. Започео је дело после смрти тек рођене ћерке, а наставио рад на њему након смрти друго двоје деце који су преминули у кратком периоду од месец дана. Дворжаков *Stabat mater* је вероватно најдужа од свих поставки овог текста. Заузима готово читаво концертно вече са својих сат и по времена трајања. У њему су видљиви утицаји италијанске опере, немачког ораторијума и инструменталне симфоније. Тек почетком двадесет првог века откривен је оригинални манускрипт дела из ког се видело да прва Дворжакова верзија композиције није била само скица, већ комплетно расписана певачка деоница (хора и солиста) уз пратњу клавира. У овој верзији недостајала је музика за текст последње четири строфе, које је

Дворжак накнадно компоновао и уз оркестрацију клавирске деонице створио једно од најпотреснијих дела уметничке музике.

У двадесетом веку текст је инспирисао мноштво композитора који су га пласирали кроз разне видове и концепције. Писали су дела у различитим формама, жанровима, намењена инструментлним саставима различите величине. Док је Пуланк своје прво вокално-инструментално дело *Stabat mater* инспирисано смрћу блиског пријатеља написао за велики извођачки састав који подразумева хор, оркестар и солисте, естонски композитор Арво Перт је своју верзију свео на укупно 6 извођача: троје солиста и три гудачка инструмента као пратњу. Карл Шимановски је *Stabat mater* компоновао на пољском преводу текста, док је његов сународник Пендерецки за своје дело искористио само 6 строфа и створио композицију која је на прелазу између дванаесттонског система и традиционалног музичког језика којем се окренуо у каснијем периоду стваралаштва.

Савремени композитори дају индивидуалну перспективу овом тексту која као код неких композитора старије генерације (Дворжак) произилази из личне патње али и из општих политичких, етичких и спиритуалних питања. Холандски композитор Егон Крахт створио је дело са потпуно јединственим приступом тексту. Као атеиста, наративу није прилазио из религиозног угла, већ је текст посматрао као тему универзалног бола због губитка детета, али овај пут у фокусу није била само мајчина туга већ и очева. Тако је настало дело које је композитор назвао *Stabat Mater/ Stabat Pater*. Он је поред оригиналне верзије додао адаптацију латинског текста посматраног из мушке перспективе, као и делове из холандске литературе који говоре о очевој патњи за дететом.

Занимљива је и перспектива британског композитора Џајлса Свејна који тему посматра из угла израелско-палестинског сукоба. Он објашњава да је насиље наставило да цвета недалеко од места где је Христос разапет и да жене, мајке, сестре, ћерке тамо и даље сахрањују своје вољене. Преаранжирао је текст и уметнуо делове на јеврејском и арапском језику, а деоници чела посветио уникатну улогу симбола жртве било које врсте насиља.

2. Ђовани Батиста Перголези: *Stabat mater*

2.1 Стваралачка поетика

Није једноставно направити тачан увид у биографију и стваралаштво Ђованија Батисте Перголезија. „Од свих композитора који су сматрани битним у историји музике, Перголези је можда најлошије третиран у модерној музикологији”¹⁴. Популарност коју је композитор стекао постхумно, након преране смрти донела је велики број нереалних романсираних биографија и погрешних представа о животу и стваралаштву овог уметника. Средином 18. века у жељи за профитом различити издавачи приписали су му велики број анонимних дела, па се ни дан данас са сигурношћу не може тврдити шта је Перголези заиста створио. Једина аутентична Перголезијева слика, скица карикатуристе Пјера-Леона Геџија на којој је композитор приказан са једном краћом ногом и свим својим физичким несавршеностима значајно се разликује од савршених, нереалних портрета уметника и гравера 18. века. (пример 5). Недавна истраживања сугеришу да је оно што знамо о његовом животу од његовог првог биографа, маркиза од Виларосе, искривљена мешавина полуистина, дезинформација и чистих измишљотина”¹⁵

Пример 5: карикатура Пјера-Леона Геџија и романсирани приказ композитора из 18. века



¹⁴ Brook, Barry S: Pergolesi. research, publication and performance. A perspective of their present status (1983), *Pergolesi Studies/ Studi Pergolesiani*. Hillsdale: Pendragon Press, 1986, страна 4.

¹⁵ Simon Heighes: BBC Music Magazine- Pergolesi, Giovanni Battista-Neapolitan man of mystery
<https://www.classical-music.com/features/composers/giovanni-battista-pergolesi>

Према познатим биографски подацима рођен је 1710. године у италијанском граду Јези код Анконе, као Ђовани Батиста Драги, али је након пресељења у Перголу прозван Перголези како је остао познат до дан данас. Прва знања из музике стекао је у родном граду, а затим у Напуљу који је у то време представљао епицентар музичких дешавања и са чак 4 конзерваторијума био најбоље место за студирање музике. На *Conservatorio dei Poveri di Gesu Cristo* учио је виолину код Б. Инфанта и Д. де Матеиса а композицију код Г. Грека, Л. Винчија и Ф. Дурантеа. Највећи део живота провео је у Напуљу где је радио на дворовима принца Стиљана (*Colonna Principe di Stigliano*) и кнеза Марциа IV (*Marzio IV Maddaloni Carafa*). Напуљ напушта због нарушеног здравља 1736. године и повлачи се у један фрањевачки манастир у италијанском граду Поцуолију (Pozzuoli), где недуго потом и умире.

За време свог кратког живота Перголези је био цењен од стране савременика. Шпански музиколог Естебан де Артеага поредио га је са Рафаелом због “једноставности његовог стила, истинитости осећања, природности и енергичности израза и прецизности и јединства форме”¹⁶ Био је типичан представник напуљске школе и италијанске комичне опере, а свој изграђени оперски стил вешто је претакао и у друге жанрове у којима је стварао. „Перголезијева музика је међу најранијим које доследно одражавају принципе новог природног или галантног стила у 18. веку...Изнад свега његова музика делује спонтано и свеже, често са карактеристичним напуљским наглашеним популарним стилем, шпанским мотивима и наизменично комичним, сентименталним и херојским гестовима”¹⁷ У музичкој енциклопедији *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* наводи се да се од 148 композиција које су се нашле у првом издању Перголезијевих сабраних дела за само 30 може са сигурношћу тврдити да су заиста аутентичне. Дела чије порекло није потврђено, а приписана су Перголезији у овој енциклопедији градирана су по степену вероватноће и означена као „сумњива”, „изузетно сумњива” и „лажна”. Два дела која су обележила његов опус, а за које се са сигурношћу може тврдити да су заиста и аутентична су комична опера

¹⁶ Brook, Barry S: Pergolesi. research, publication and performance. A perspective of their present status (1983), *Pergolesi Studies/ Studi Pergolesiani*. Hillsdale: Pendragon Press, 1986, страна 4

¹⁷ Huckle, Helmut, Monson, Dale E: Pergolesi, Giovanni Batista. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 8th ed Oxford: Oxford University Press, 2001.

*Служавку господарицу (La serva padrona)*¹⁸ и његова последња написана композиција *Stabat mater*.

2.2 О делу

Перголези је компоновао свој *Stabat mater* 1736. године по поруџбини напуљског племићког братства *Cavalieri della Vergine dei Dolori di San Luigi al Palazzo*. Дело је настало у последњој години композиторовог живота коју је провео у фрањевачком манастиру тешко болестан од туберкулозе. Исто братство је 13 година раније поручило *Stabat mater* и од Александра Скарлатија, али је од Перголезија тражена нова верзија за исти извођачки састав са аргументом да је претходна верзија застарела.

Дело је постало изузетно популарно, а партитура најиздаванија у 18. веку. Али критика је била подељена. Док су га једни са одушевљењем прихватили, други су га оспоравали. Француски филозоф и композитор Жан Жак Русо је уводни став окарактерисао као „најсавршенији и најдирљивији дует који је један композитор икада написао” док га је с друге стране италијански музиколог и композитор Ђовани Батиста Мартини, познатији као Падре Мартини видео као превише лаган, површан и стилски сличан његовој комичној опери *Служавка господарица*. Перголези је као композитор полазио од емоција, а не од интелекта, а полифонији није придавао велики значај чак ни у делима духовне музике. Предност је имала хомофонија, а индивидуалност и лепота мелодије карактеристична за оперско стваралаштво имала је примат у његовом комплетном опусу.

Перголези је као текстуални предлогак користио верзију латинског текста коју је Ван дер Вален назвао *Analecta*, а њених двадесет строфа организовао је у дванаест ставова. Два садржајно различита дела химне је симетрично поделио на по шест ставова. Оваква организација текста захтевала је већи број строфа у неким нумерама. Као што се може видети у табели 2 (поглавље 2.3) прва четири става, као и шести, седми, осми и последњи, садрже по једну строфу. Нумере број десет и једанаест су састављене од по две строфе, нумера број пет од три, док је девети став најдужи и садржи читавих пет строфа. Ставови који садрже више строфа нису случајно организовани на такав начин, већ се композитор

¹⁸Опера *служавка господарица* примарно је компонована као интермецо за Перголезијеву озбиљну оперу *Il Prigioner superbo*. Једно је од најпопуларнијих дела италијанске опере буфе, а верује се да је утицала значајно на Моцартове ране радове.

водио логиком сродног текстуалног садржаја при њиховом удруживању. У примеру је шематски приказ који показује распореду строфа међу извођачима. Табела је преузета са сајта *The Ultimate Stabat Mater: a musical journey through the ages*, на којем је овом врстом графикана приказан груписање строфа према наступу извођача, за више од 300 композиција написаних на текст *Stabat mater*, сакупљених у оквиру колекције ове интернет странице.

Табела 1: распореда строфа текста према наступу извођача

Stanza	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Soprano																				
Alto																				
Tenor																				
Bass																				
Choir																				

При анализи текста потребно је константно имати на уму да је Перголези у бити оперски композитор који је посвећивао пажњу блиском односу текста и музике. У партитури се уочава жеља и намера да се текстуални садржај потцрта музичким средствима, да се, како је то венецијански теоретичар музике Царлино говорио постигне “музичирање речи”. Овакве поступке композитор и музиколог Оскар Ескалада детаљно објашњава у раду *Giovanni Battista Pergolesi's Stabat Mater: A Logogenetic Analysis*.¹⁹

2.3 Компоненте музичког садржаја

-ФОРМАЛНИ, ТОНАЛНИ И ТЕМАТСКИ ПЛАН; ИНСТРУМЕНТАЦИЈА, ФАКТУРА-

Дванаест ставова написаних за соло сопран и алт у пратњи гудачког оркестра са континуом су пажљиво избалансирано у пет арија и седам дуета²⁰ (табела 2). У табели је приказан детаљан распоред ставова, уз ознаке за темпо, назнаку извођача, објашњење тоналног плана и тематског садржаја. Ставови контрастирају темпом и извођачким саставом (смењивање арија и дуета). Они су компоновани у међусобно блиским тоналитетима, удаљеним за један предзнак, већином молског тонско рода. Све арије, као и први и последњи дует заокружени

¹⁹ Oscar Escalada - Giovanni Battista Pergolesi's Stabat Mater: A Logogenetic Analysis-The IFCM Magazine - International Federation for Choral Music, <http://icb.ifcm.net/?s=oscar+escalada+pergolesi&submit=Search>

²⁰ У неким старији издањима као на пример у *Novello, Ewer & Co, London 1863*. Завршни Амен нотиран је као засебан став. <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/844453%2Fef00>

су оркестарским уводом и кодетом /спољашњим проширењем у којима се антиципира тематски материјал певачких линија и потврђује достигнути тоналитет.

Облик и структура сваке појединачне нумере не може се лако дефинисати у оквиру постојећих формалних образаца који се углавном везују за инструменталну музику, јер је поетски текст примаран и диктира форму у којој је музички ток заокружен али се на основу тоналног и тематског плана сви ставови своде на неку врсту дводелности. Као и у барокном дводелу нумере садрже два по обиму релативно једнака одсека. У првом одсеку музички садржај модулира у неки од блиских тоналитета првог квинтног сродства (доминантни, субдоминантни или паралелни) у ком започиње други одсек, затим се враћа у почетни тоналитет, повремено захвативши пролазне, блиске тоналитете. Оба одсека су заснована на истом, у некој мери варираном тематском материјалу, који кореспондира са текстом. Наиме у ставовима који су састављени само од једне строфе, исти текст и тематски материјал се износи у два одсека у различитим тоналитетима.

Пети став представља изузетак у погледу тематског јединства. У њему видимо два дела/два одсека заснована на потпуно различитом тематском материјалу, који је јасно одвојен короном и променом такта и темпа, док је тонално јединство остало ненарушено (це мол-ге мол; ге мол-це мол). Овакав контраст је логичан када сагледамо текст првог и другог одсека. Док се у првом делу нумере, меланхоличном и тужном *Largo* поставља питање о постојању човека који би остао имун на Богородичин бол, други енергични *Allegro* описује ужас док Богородица посматра Христово бичевање. (примр 6; и 6а)

Пример 6: Ћ.Б. Перголези: *Stabat mater*, 5. став : т.1-5; а)

5 Quis est homo

The image shows a musical score for the 5th movement of Pergolesi's 'Stabat mater'. It features two vocal parts: Soprano and Alto. The Soprano part has the lyrics 'Quis est ho-mo, qui non fle-ret, Chri-sti ma-trem'. The tempo is marked 'Largo (Solo)'. Below the vocal parts, there is a piano accompaniment part, also marked 'Largo'.



Пример 6 а: Ђ.Б. Перголези: *Stabat mater*, 5. став т. 18-24

Последњи став такође садржи две контрастне целине: *Largo assai* који обухвата текст двадесете строфе и завршни полифони *Amen* са знаком темпа *Presto assai*. *Amen* се пре може посматрати као нека врста коде јер само потврђује већ постигнуту тоналну заокруженост првог одсека у којем се почетни материјал уз имитацију у другом гласу излаже у еф молу, а затим са ситним варирањима захвата бе мол, након ког се враћа и каденицира у почетном тоналитету. Посматрајући текст, функција тог одсека је, такође, да потврди молитву приповедача за спасењем из последње строфе химне која је дата у претходном *Largo*.

Ако погледамо начин на који Перголези ради са тематским материјалом увидећемо да је архитектонски принцип најзаступљенији у грађењу структуре. Ово је још један у низу музичких параметара којим Перголези најављује предстојећи класични стил. Принцип који подразумева излагање тематског материјала, његово понављање и развој, често у науци о музичким облицима приказан кроз патерн $n, n 2n$ заступљен је у готово свим нумерама. Модел са којим се ради зависно од темпа става варира од једног до четири такта. Спорадично се јавља и други, еволутовни принцип грађења целина вишег реда додавањем новог тематског садржаја.

Иако полифонија није била карактеристична само за духовна дела барока већ и за она настала у епохи класицизма, Перголези није одустајао од хомофоније ни у делима црквене музике. Фактура која је у операма дозвољавала мелодији да дође до изражаја, преовлађавала је логично у свим аријама, али и у већини дуета у којима по правилу сопран и алт воде међусобне дијалоге, а затим наступају заједно у паралелним интервалима. Она је као и у барокној монодији трослојна, садржана од мелодије, коју удваја деоница првих виолина, другог слоја који чине унутрашњи хармонски гласови и басове линије, односно

континуа. Полифони рад видљив је на почетку првог и последњег става, док потпуну, доследно спроведену фугу доноси осми став и завршни *Amen*.

Табела 2: Формални, тонални и тематски план (велика слова представљају тонални, а мала тематски садржај)

1. <i>Stabat Mater dolorosa Grave</i>	1.строфа	Дует Сопран, Алт Хор Оркестар	Увод 1-11	А 12-26	Б 27- 45	проширење 46-47.
			еф мол	еф мол, це мол	це мол еф мол	еф мол
			<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
2. <i>Cuius animam gementem Andante amoroso</i>	2.строфа	Арија Сопран Оркестар	Увод 1-27	А 28-63	Б 64-104	проширење 105-108
			це мол	це мол, Ас дур	Ас дур це мол	це мол
			<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
3. <i>O quam tristis et afflicta Larghetto</i>	3.строфа	Дует Сопран Алт Хор Оркестар	А 1-13	Б 14-24	проширење 25-26	
			ге мол Бе дур	Бе дур ге мол	ге мол	
			<i>a б</i>	<i>a б</i>	<i>б</i>	
4. <i>Quae moerebat et dolebat, Allegro</i>	4.строфа	Арија Алт Оркестар	Увод 1-24	А 25-63	Б 64- 97	проширење 98-103
			Ес дур	Ес дур	Бе дур	Ес дур
			<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
5. <i>Quis est homo qui non fleret, Largo/Allegro</i>	5.-7. строфа	Дует Сопран Алт Хор Оркестар	А 1-19	Б 20-45	проширење 46-49	
			це мол ге мол	ге мол це мол	ге мол	
			<i>a</i>	<i>б</i>	<i>б</i>	
6. <i>Vidit suum dulcem natum Tempo giusto</i>	8.строфа	Арија Сопран Оркестар	Увод 1-8	А 9-20	Б 21- 39	проширење 40-43
			еф мол	еф мол Ас дур	Ас дур (бе мол) еф мол	еф мол
			<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
7. <i>Eia Mater, fons amoris</i>	9.строфа	Арија Алт	Увод 1-13	А 14-39	Б 40- 85	проширење 85-94

Andantino		Оркестар	це мол	це мол, еф мол	еф мол це мол	це мол
			<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
8. <i>Fac, ut ardeat cor meum Allegro</i>	10. строфа	Дует Сопран, Алт Хор Оркестар	Фуга (5 наступа теме) 1-72			
			ге мол са пролазним тоналитетима без каденци			
			<i>a б</i>			
9. <i>Sancta Mater, Tempo giusto</i>	11-15. строфа	Дует Сопран, Алт Хор Оркестар	Увод 1-10	1. Део А 11- 39	2. део Б 40- 54	Б1 55-64 65- 84
			Ес дур	Ес дур/ Бе дур ; Еф дур;	еф мол (бе мол) це мол	це мол еф мол Ес дур
			<i>a</i>	<i>a</i>	<i>б</i>	<i>a б</i>
10. <i>Fac, ut portem Christi mortem Largo</i>	16.и17. строфа	Арија Алт Оркестар	Увод 1-6	А 7-13	Б 14-25	проширење 25,26
			ге мол	ге мол, Бе дур	Бе дур ге мол	ге мол
			<i>a б</i>	<i>a</i>	<i>б</i>	<i>б</i>
11. <i>Inflammatu et accensus Allegro (ma non tropo)</i>	18.и19. строфа	Дует Сопран Алт Хор Оркестар	Увод 1-13	А 14-26	Б 27- 48	проширење 49-52.
			Бе дур	Бе дур, Еф дур	Еф дур Бе дур	Бе дур
			<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
12. <i>Quando corpus morietur, Largo assai</i>	20. строфа	Дует Сопран Алт Хор Оркестра	Увод 1-7	А 8-16	Б 17- 29	Кода 30-94
<i>Amen (кода)</i> Presto- фугато			еф мол <i>a</i>	еф мол, бе мол <i>a</i>	бе мол еф мол <i>a</i>	еф мол <i>б</i>

3.Ричард Блекфорд: Pieta

3.1. Стваралачка поетика

Ричард Блекфорд (1954) је савремени британски композитор који тренутно живи и ради у Лондону.

„Студије композиције започео је код Цона Ламберта на Краљевском музичком колеџу у Лондону, а затим наставио код Ханса Вернера Хенца у Риму. Још за време студија добио је Тагореову златну медаљу и Менделсонову стипендију²¹, а као млад композитор нагарађен је и наградом престижне издавачке музичке куће Рикорди (Casa Ricordi). Био је први резиденцијални композитор на колеџу Балиол у Оксфорду, а касније и у Филхармонији у Брну у Чешкој. Његова дела су извођена на великим музичким фестивалима широм света укључујући оне у Аделајду, Берлину, Брајтону, Монтепулсијану, Челтенхему, Лонг Ајленду и Лондону (BBC Proms). Компонувао је у готово свим медијима, укључујући оперу, хорску, оркестарску, позоришну, филмску и балетску музику... Као композитор музике за филм, био је номинован за награду Еми, а 2015. је добио награду Златна Немачка (Die Goldene Deutschland) за заслуге у музици у Немачкој. Председник је Симфонијског хора Борнмута и повереник Баховог хора. Његова дела објављује издавачке куће Novell и Nimbus Publishing”²²

Иако су се Блекфордови професори бавили серијализмом у музици, они су га пре учили композиторском занату него догми њиховог музичког језика, што му је дало могућност да развије свој индивидуални израз. Узори на које се угледао у младости и који су утицали на његов музички стил су Бритн, Месијан, Јаначек, Берг... На питање како би описао свој музички језик Блекфорд одговара:

„Тешко је сувисло одговорити на ово питање. Увек сам осећао потребу да комуницирам својом музиком и стога сам покушавао, неограничавајући

²¹ Tagore gold medal је престижна награда која се годишње додељује најистакнутијим студентима Краљевског музичког колеџа у Лондону. Установио је бенгалски музиколог Sourindo Mohun Tagore; Менделсонова стипендија додељује се младим перспективним музичарима са циљем да се подсте њихов развој и очува сећање на великог композитора Феликса Менделсона. Установљена је у Немачкој и Великој Британији.

²² Делови биографије преузети су са званичне интернет странице композитора: RICHARD BLACKFORD COMPOSER, <https://www.blackford.co.uk/>

свежину или оригиналност дела, да га учиним приступачним и директним. Након што сам експериментисао са атоналном и серијалном музиком у својим двадесетим годинама, сада сам више заинтересован за коришћење различитих облика модалне музике, или чак тријадне хармоније примењене на нове начине. За докторску тезу одабрао сам тему која се бави полиритијом и полиметријом и сматрам да моју музику карактерише ритмички динамизам и свежина. Људи су ми такође рекли да је моја музика веома мелодична, а стварање добро осмишљеног мелодијског материјала остаје једна од мојих преокупација”.²³

Није изненађење што је композитор оваквог израза и музичког стила постигао велики успех у писању музике за филм и телевизију. Блекфорд је компоновао преко две стотине дела за различите филмове и тв серије, али је подједнако неговао и концертну, уметничку музику. Успешно је писао за различите ансамбле, али његово умеће дошло је до изражаја у пуном капацитету у вокално-инструменталним делима великог извођачког апарата. Прво овакво дело *Mirror of perfection* на текстове Фрање асишког настало је 1990. године као поруџбина Краљевског балетског колеџа на којем је композитор у то време радио. Ово дело оригинално намењено студентима стекло је велику славу и постало Блекфордово најизвођеније дело. Уследило је више вокално-инструменталних дела *Voice of Exile* (2001), *Not in our Time* (2011), *Pieta* (2019) и две најновије композиције *Vision of Garden* (2021) и *Babel* (2023). Као литерарни композитор Блекфорд изузетно осетљив на текст, у својим вокално-инструменталним делима проналази простор за бављење озбиљним историјским темама али и оним које су актуелне у садашњем моменту. У делу *Voice of Exile* он даје глас избеглицама из целог света, док је дело *Vision of Garden* инспирисано текстовима из дневника насталих током пандемије корона вируса. Блекфорд обрађује и теме из библијских религиозних текстова као у делима *Babel* и *Pieta*, што у његовом случају увек подразумева вишедимензионални приступ и поглед из друге перспективе.

3.2 О делу

Pieta је настала по поруџбини Симфонијског хора Борнмута (Bournemouth Symphony Chorus) и Хорског друштва Светог Албана (St Albans Choral Society). Дело је написано за гудачки оркестар, мешовити и дечији хор, мецосопран, баритон и облигатни сопран

²³ Frances Wilson: The Cross-Eyed Pianist -Meet the Artist- Richard Blackford, compose <https://crosseyedpianist.com/2019/06/06/meet-the-artist-richard-blackford-composer/>

саксофон, а први пут је изведено у јуну 2019. године. Премијерно извођење дириговао је британски диригент Гевин Кар (Gavin Car) којем је дело и посвећено као знак захвалности за дугогодишњу плодну сарадњу. Композиција је добила позитивне критике стручне јавности, а композитор је награђен наградом The Ivor Novello Award²⁴ у категорији хорске музике. Издавачка кућа Nimbus Music Publishing издала је и снимила дело.

Један од најцењенијих оперских извођача данашњице Јонас Кауфман оценио је Блекфордово дело као: „...страствену и личну посвету у знак сећања на све који су пропали због насиља, репресије и политичког прогона”, а Блекфорда окарактерисао као „напокон модерног композитор који се не плаши стварања лепе и дирљиве музике!”²⁵

Сам назив дела наговештава нешто другачији приступ и извесно померање од онога што је уобичајено за композицију овог жанра. Композитор је по узору на Микеланђелово ремек дело, скулптуру која приказује беживотно Исусово тело на крилу мајке, и своје дело назвао *Pieta*. Ово дело које је уметник створио са својих двадесет и две године представља једино Микеланђелово потписано дело, а његов пријатељ и колега Вазари изразио је дивљење према мајсторству и способности уметника да из обичног камена створи нешто тако савршено. Дело које је инспирисало Блекфорда је такозвана „римска пијета” која се налази у Базилици Светог Петра у Риму, али Микеланђело је уз друге бројне уметнике створио још два дела која приказују исту тематику и носе исти назив, а налазе се у Милану и Фиренци²⁶. У напомени уз прво издање партитуре, Блекфорд објашњава да га је Микеланђелова скулптура инспирисала својом луминисцентном лепотом и навела да се запита како нешто тако тужно и потресно као што је мајчинска бол у исто време може бити тако лепо и испуњено надом.²⁷ Није први пут да један композитор *Stabat mater* назове по узору на друго уметничко дело. Шпански, барокни композитор Giovanni Felice Sances своју

²⁴ The Ivor Novello Award је награда која се ануално додељује у више различитих категорија у области композиције. Добила је име по истоименом глумцу и певачу, а устанољена је 1956. године од стране Британске академија текстописаца, композитора и аутора у Лондону.

²⁵ Richard Blackford: *Pietà and Canticle of Winter* <https://www.wyastone.co.uk/richard-blackford-pieta-and-canticle-of-winter.html>

²⁶ У визуелним уметностима ожалошћена Богородица представљена је најчешће кроз три композиције. Поред *Piete* то су прикази *Stabat mater* и *Mater dolorosa*. У прилогу број 1 дати су неки од приказа Богородице познатих у историји уметности.

²⁷ Blackford, Richard, *Pieta-Program note*. Monmouth: Nimbus Recrds, 2019.

верзију дела назвао је *Pianto della Madona*, реферишући се највероватније на популарну лауду Јакапонеа да Тодија.

3.3 Компоненте музичког садржаја

-ФОРМАЛНИ, ТОНАЛНИ И ТЕМАТСКИ ПЛАН; ИНСТРУМЕНТАЦИЈА, ФАКТУРА-

Дистинктиван је начин на који композитор третира текстуални предлогак у овом делу. Он користи „ватиканску” верзију химне *Stabat mater*, али слично Бритновом поступку увођења поезије у *Ратни реквијем*, Блекфорд је у латински, средњовековни текст, који је у целини искоришћен, инкорпорирао четири песме из поеме *Реквијем* руске песникиње Ане Ахматове²⁸. Ова поема представља њено најпознатије дело и врхунац књижевног израза. Писала ју је највећим делом у периоду између 1935. и 1940. године, а објавила тек касније, када се сматрало да то неће изазвати нежељене последице. Поема је прво издата у Минхену 1963. године док се на руско издање дела чекало више од двадесет година. Текст је у СССР-у објављена тек 1987. године. Дело је састављен од 15 кратких песама које осликавају тугу песникиње због одвођења сина у изгнанство, али и патње руског народа током година прогона под Стаљиновом влашћу. Песникиња користи прво лице у којем пише као ожалошћена мајка, а затим треће кроз које постаје глас целог напаћеног руског народа.

Блекфорд није једини композитор који је пронашао инспирацију у овом делу. Руски композитор Георги Дмитриев (1942) такође је препознао драматични потенцијал дела Ане Ахматове. Компонувао је дело које је назвао *Stabat mater dolorosa*, али је уместо текста латинске химне искористио комплетан текст ове поеме на оригиналном, руском језику. Он у овој верзији уместо Богородице која стоји поред крста у фокус ставља мајку која седамнаест месеци стоји поред Кремаљског зида чекајући вести о свом сину. Коришћењем стихова из ове поеме композитори делу дају нову, универзалнију и савременију димензију и удаљавају се од искључиво сакралне функције текста. Богородичина туга за Христом кроз

²⁸ Ана Андрејева Ахматова (1889-1966) једна је од најзначајнијих руских књижевница. Рођена је као Ана Горенко, али је због очевог негодовања објављивала под псеудонимом. Писала је различите форме песама, од оних кратких лирских до комплексних поема. Њен јединствен стил карактерише емоционална економичност и суздржаност. Више пута је била номинована за Нобелову награду, а 1965. је ушла у ужи избор. Њена дела дуго су била забрањивана на територији СССР-а, због оштрог стила и ктирике режима, али упркос томе није желела да емигрира и напусти домовину.

Блекфордово дело постаје својеврсна метафора за мајчинску, родитељску тугу али и патњу у модерном свету, уопште.

Комплетан текст латинске химне и Ахматовиних стихова организовао је у девет ставова који су подељени на три веће целине. Прва целина обухвата прва четири става, друга пети, шести и седми, а трећа последња два. Иако целине не садрже једнак број ставова, због различитих димензија појединачних нумера оне су оквирно истог трајања.

С обзиром на два текстуална извора и велику количину поетског текста, стихови у су у оквиру ставова распоређени на специфичан начин (табеле 3 и 4). Као што се може видети у приказаним табелама, пета и шеста нумера садрже стихове из поеме *Реквијем*. Блекфорд је за ову прилику користио своје енглеске препеве 4 Ахматовине песме: пете и шесте из централног дела поеме (VI став) и прве и друге из дела названог *Распеће* (VII став) (пример 7). Солистичке и хорске нумере чија је атмосфера припремљена у појединачним оркестарским уводима (са изузетком јединог става који је писан за хор а capella и соло баритон), слушаоца воде од туге и беса до искупљења и наде на крају композиције. Поред условне троделности у погледу макро форме и у оквиру засебних ставова видљиве су назнаке дводелности, али и троделности, односно репризности у погледу коришћеног тематског материјала. Наравно, ни овде, као ни у Перголезијевом делу не говоримо дословно о дефинисинам формалним обрасцима инструменталне музике, већ о целинама вишег реда које су вођене поетским текстом. Хармонско упориште је у модалности и проширеном дур-мол систему а дело поседује и извесну тоналну заокруженост како у оквиру ставова, тако и на нивоу макро форме. Такође, видимо и добро познате установљене принципе у раду са тематским материјалом. Архитектонски и еволутивни принцип у грађењу већих формалних целина референца је на минуле стилове и епохе у музици. Општи утисак је једна чврста формална заокруженост, не претерано типична за савремене ауторе како на микро тако и на макро плану која слушаоцу уз специфичан тонални оквир пружа ослонац и приступачност која је композитору према његовим речима суперлатив у стваралаштву.

Табела 3: Распоред строфа текста према наступу извођача

Stanza	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	A1	A2	13	14	15	16	17	18	19	20
Mezzo-Soprano																						
Baritone																						
Soprano-Sax																						
Children's choir																						
Choir																						

Табела 4: Формални, тонални и тематски план

Назив ставатеempo	Организација текста	Извођачки састав	Формални план Тонални план Тематски план
1. <i>Stabat Mater Dolorosa</i> /Andantino	1.-4. строфа латинског текста	Мешовити хор, оркестар	Увод А Б А1 проширење 1-44 45-79 80-92 93-114 115-124 де мол де мол ас мол де мол де мол ас мол де мол фис мол де мол <i>a a б ц a a</i>
2. <i>Quis est homo</i> /Andante	5.и 6. строфа латинског текста	Мецо сопран соло,саксофон, оркестар (Арија)	Увод А Б А1 проширење 1-11 12-29 30-49 50-67 68-74 ге мол ге мол е мол ге мол ге мол <i>a a б a a</i>
3. <i>Pro peccatis suae gentis</i> /Furioso	7.и 8. строфа латинског текста	Баритон соло, оркестар, (Арија)	Увод А Б А1 прелаз 1-19 20-44 45-63 64-73 74-81 це мол це мол а мол це мол це мол а мол це мол бе мол <i>a a б a ц</i>
4. <i>Eia Mater fons amoris</i> /Andante agitato	9.и 10. строфа латинског текста	Мешовити хор мецосопран, баритон, сопран саксофон, оркестар	1. део(82-116) 2. део (117-188) А А1 Б Ц Б1 82-99 100-116 117-132 133-146 147-188 бе мол бе мол бе мол Де дур бе мол ха мол Дес дур <i>a б a б a l ц a2</i>
5. <i>Sancta Mater</i> /Andante non troppo	11.и 12. строфа латинског текста	Дечији хор, деоница алтова мешовитог хора, саксофон	Увод А Б проширење 1-17 18-49 50-65 66-75 ге мол , ге мол , бе мол а мол бе мол а мол ге мол <i>a a a a a</i>

		оркестартар	
6. <i>From AnnaAkhmatova Requiym I/ Allegro assasi</i>	5. и 6. песма	Мецосопран соло, Оркестар (Арија)	Увод А Б 1-12 12-44 45-84 фис мол, фис мол, а мол (бе мол), це мол фис мол (ха мол) <i>a a б a</i>
7. <i>From AnnaAkhmatova Requiym I/ Con mooto</i>	1. и 2. песма из сегмента <i>Pacnehe</i>	Баритон соло, Мешовити хор <i>A capella</i>	А Б А1 кода 1-21 22-40 41-56 57-65 бе мол Де дур, бе мол фис мол гис мол Це дур гис мол ЕФ дур, <i>a б a a,б</i>
8. <i>Fac me tecum, pie, flere/ Andante</i>	13.-17. строфа латинског текста	Мешовити хор мецосопран, баритон, сопран саксофон оркестар	Увод 1. ДЕО 2 ДЕО кода 1-14 15-33 34-99 100-103 цис мол цис мол Еф дур Еф дур Еф дур це мол Еф дур <i>a a б ц б</i>
9. <i>Flammis ne urar succensus/ Vivo/Con moto/ Allegro molto/ Amen</i>	18.-20. строфа латинског текста Амен	Мешовити хор, мецосопран, баритон, сопран саксофон, оркестар	1. ДЕО 2. ДЕО 1-94. 95-183 Увод А Б Ц Д Е Д1 1-8. 9-22 23-40 41-94; 95-120; 121-154 154-183 фис мол е мол де мол де мол фис мол ге мол де мол (е мол) а мол (бе мол) (е мол) де мол <i>a б ц д е д</i> Кода, Де дур, материјал из 8. става, 184-195

Пример 7 : Блекфордов препев песама из поеме *Реквијем*²⁹

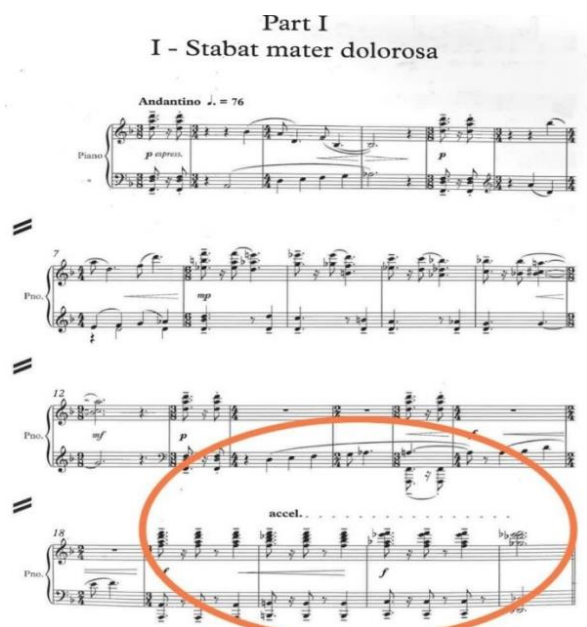
5. и 6. песма	1. и 2. песма из сегмента <i>Pacnehe</i>
<i>Weeks fly quickly by I do not know what has arisen How, my son, into your prison The white nights stare Now once more they stare,</i>	<i>A chorus of angels sang in that momentous hour, And all the heavens dissolved into fire.</i>

²⁹ Текст преузет из партитуре: Richard Blackford: *Pieta*, Nimbus Music Publishing, 2019.

<i>With eyes that focus like a hawk, Upon your cross, the talk Once again of death</i> <i>For seventeen months I've pleaded, Pleaded that you come home, Flung myself at the hangman's feet For you, my son For you, my horror.</i> <i>Everything has become confused I am no longer clear Who is animal, who is human.</i> <i>How long, how long must I wait Before the hangman comes?</i> <i>Now there are only flowers of dust, The ringing of the thurible, Tracks running somewhere to nowhere</i> <i>Staring at me, straight in my eyes Treating, swift and fatal, Enormous star</i>	<i>To his Father he said, "Why hast thou forsaken me?" To his Mother he said, "Do not weep for me, Do not weep for me..."</i> <i>The Magdalen smote herself and wept, Beloved disciple turned to stone, But where the silent Mother stood No one dared to look, she stood alone.</i>
--	--

Поема *Реквијем* утицала је на потпуно нов приступ композицији и на неки начин диктирала њену концепцију и карактер, а самим тим и музичке компоненте, као и коришћене композиционе поступке. Како сам композитор објашњава, приликом процеса компоновања постојала је бојазан од стварања шест спорих ставова. Чињеница је да велики број аутора који користе стихове горепоменуте латинске химне, ову тему третира као врсту контемплације о Богородичином болу и губитку, што са собом, најчешће носи и специфичан медитативни карактер, обележен спорим темпима. Блекфорд објашњава да су га стихови у којима песникиња описује очај и бес, као и незнање и страх које је осећала због хапшења и одвођења сина у заробљеништво, нагнали да о овом делу размишља из другачијег угла од уобичајеног. Драматичан текст условио је динамичну, на моменте сирову музику пуну контраста. Чак четири од укупно девет ставова носи ознаке брзих темпа

(Furioso, Allegro assai, Con moto, Vivo), док се у ставовима умереног и спорог темпа додатна узнемиреност постиже убрзањима и динамичким крешендом (пример 8). На овај начин стиче се утисак константног *agitata*, задиханости са повременим одмориштима



Пример 8: Р. Блекфорд: *Pieta*, 1. став, т. 1-22

Ако погледамо састав за који је дело писано, гудачки оркестар, солисти и мешовити хор чине се као очекиван, логичан избор за један *Stabat mater*. Оно што је дистинктивно у погледу инструментације је присуство дечијег хора, који представља гласове невине деце, жртва ратова и конфликта, као и деоница облигатног сопран саксофона. Композитор дечији хор уводи на почетку друге целине, поверавајући му комплетну хорску деоницу у петом ставу *Sancta Mater*. Након динамичног четвртог става *Eia mater fons amoris* који се завршава драматичним унисоним вриском у хорској и солистичким деоницама у *fff* динамици, пропраћеним тремолом у гудачима и хроматским покретом у деоници саксофона (пример 9), овај став својом прозračном, сведеном фактуром и репетитивним, минималистички моделом у *pp* динамици у деоници првих и других виолина, као и поједностављеном, непретенциозном мелодијском линијом обојеном дечијим гласовима, доноси контраст и олакшање.

Vocal Score

179

M-s. Solo

Solo

S.

A.

T.

B.

Pano.

184

Pano.

Пример 9: Р. Блекфорд: *Pieta*, 4.став, т.179-183

Хорски ставови садрже одсеке компоноване како полифоно, тако и хомофоно. У оквиру једног става наилазимо на имитационе технике и фугата, али и изразито хомофоне акорде који се крећу од оних секундних и квартних, готово кластерске структуре, до дијатонских трозвука, налик на корал.

Захтевне деонице солиста подразумевају дуге испеване, готово романтичарске линије као у деоници мецосопрана у осмом и четвртом ставу, али и оне испрекидане, блиске речитативу са израженом ритмичком компонентом као у првој баритонској арији.

4. Рад на припреми концертног извођења

4.1 Креирање интерпретације

Креирање интерпретације једног вокално-инструменталног дела представља сложен процес који подразумева темељну припрему. Дубинска анализа музичког али и немудичког текста од пресудног је значаја за квалитетан ток тог процеса. Постојање текстуалног предлошка додаје још један слој у процесу анализе и чини је комплекснијом, али с друге стране представља изузетно значајну смерницу и ослонац диригенту у креирању квалитетног извођења. Дакле, да би се приступило практичном раду на једном вокално-инструменталном делу неопходно је сагледати све његове аспекте, са посебним нагласком на специфичном третману текста и начину његове имплементације, као и све музичке параметре неопходне за формирање адекватне интерпретације: хармонију, форму, фактуру, тематски садржај, артикулацију. Сви стечени увиди драгоцени су у креирању квалитетне аутентичне интерпретације. Јавно извођење у оквиру овог докторског уметничког пројекта подразумева концертно извођење два дела настала у временски удаљеним епохама и самим тим стилски значајно различитим, па је логично, била неопходна додатна анализа стила епохе, али и општег историјског контекста у којем су дела настала.

Идеал у извођачком смислу је постизање извођења које кореспондира са оригиналном замисли композитора, а ако је квалитетно спроведен, цео аналитички метод би требало да нам буде од велике помоћи у постизању тог циља. Корисно је упознати се и са различитим тумачењима и извођењима других уметника и критички их сагледати са дистанце, а при том водити рачуна да то не угрози аутентичност интерпретације. У конкретном случају постоје бројни снимци и извођења Перголезијевог дела, који могу да послуже као врста оријентира (на пример код недоумица у вези са орнаментацијом, која није увек јасно означена у партитури) док се Блекфордова *Pieta* може чути само у једном извођењу које је званично снимљено и издато. С друге стране, с обзиром да се изводи дело савременог, живог аутора доступан је велики број снимљених и писаних интервјуа у којима композитор врло прецизно објашњава своје виђење дела, док у Перголезијевом случају, због временске дистанце, али и недовољно прецизних информација не налазимо довољан

број веродостојних и корисних извора. Од виталног значаја за тумачење Блекфордовога дела је програмска нота коју је композитор саставио уз прво издање партитуре.

Поред аналитичког бављења партитуром и креативног осмишљавања извођења, неопходно је позабавити се и практичним делом процеса: избором ансамбла и солиста, планирањем и организацијом проба, одређивањем адекватног простора за извођење, проналаском одговарајућих издања нотног материјала, као и превода текста...Материјални услови не дозвољавају увек ангажовање адекватног броја компетентних сарадника који би учествовали у појединачним сегментима процеса, па често диригент уз своје уметничке обавезе и практичан рад са ансамблом преузима обавезе које не припадају његовој уској стручној области, али су од виталног значаја за успешну реализацију пројекта.

4.2 Извођачки састав, формација на сцени и интервенције у партитури

Избор адекватног простора за извођење било ког концертног репертоара, а посебно вокално-инструменталних композиција од примарног је уметничког значаја за успешан пласман дела широј публици. Проналазак простора који погодује извођењу вокално-инструменталног дела великог извођачког апарата представља изазов у нашој средини у којој је број концертних простора већ прилично ограничен. Потребно је, дакле, одабрати концертну салу или простор друге намене који поседује специфичну акустику али и довољно велику сцену за комплетан извођачки апарат.

Већ при креирању саме идеје и програма јавног извођења овог докторског уметничког пројекта Атријум Народног музеја у Београду наметнуо се као логичан избор концертног простора. Акустика која савршено одговара хорском ансамблу и вокалним солистима, била је пресудна за ову одлуку. У прилог овоме иде и чињеница да оба дела подразумевају пратњу гудачког оркестра, без дувачких и ударачких инструмената (изузев соло саксофона у Блекфордовој *Pietì*) који би у овом простору, акустички сличном црквеном, производили превише одјека.

Реновирано здање Атријума није обезбедило само специфично „озвучење” већ и својеврсну „сценографију”. Централно степениште и простор који оно уоквирује, били су

довољни за смештање седамдесет пет чланова мешовитог и четрдест чланова дечијег хора, четворо солиста, двадесет три члана оркестра и диригента. Није било потребе за додавањем практикабала, преуређивањем сцене, ни додатним осветљењем, а прелеп ентеријер Атријума допринео је специфичној атмосфери током извођења. Непостојање денивелације, односно издигнуте бине сместило је извођаче у просторно исти ниво са публиком и дало утисак интимнијег односа, што је и била једна од почетних идеја приликом избора Атријума као простора за извођење. Једини недостатак био је мањак места за публику, која је сразмерно броју извођача била масовна, али и компликована организација термина проба за време раднога времена музеја. Компропис је направљен отварањем генералне пробе за додатну публику, као и могућношћу да посетиоци Народног музеја присуствују радним пробама које су најављиване као радионице о процесу који стоји иза припреме једног концертног извођења.

Јавно концертно извођење подељено је на два временски пропорционална дела са петнаестоминутном паузом. У првом делу изведено је Перголезијево дело за које је коришћен мањи гудачки састав сачињен од пет првих виолина, четири друге, три виоле, два виолончела и једног контрабаса. У извођењу су коришћени модерни инструменти са савременим штимовањем, па чембало с тога није било укључено. Првобитна функција Перголезијевог дела условила је и мањи извођачки састав. Композиција примарно намењена приватном богослужењу написана је као камерна музика за соло сопран и алт уз пратњу гудача и континуа. Временом ово дело почиње да се изводи и у другим приликама и настају његови нови аранжмани.

Није ретка пракса да се у извођење појединих ставова ове композиције укључе дечији или женски хор. Од седам постојећих дуета у већини издања вокалних партитура као опција за увођење хора, означени су први, трећи, осми и последњи став у којима два гласа, суштински све време певају заједно. Идеја од које се кренуло приликом извођења дела у оквиру овог докторског уметничког пројекта, била је да се хор уведе и у остале дуете. То је постигнуто на начин да хор изводи само оне делове музичког тока у којима сопран и алт наступају заједно (хомофоно или у фугатима и фугама), док су фразе, а негде и комплетни одсеци које певају појединачни гласови поверени солисткињама. Требало би нагласити да су солисткиње учествовале и као део хора у свим *tutti* хорским деоницама, па се у суштини

није одступило од Перголезијеве почетне идеје поверавања комплетног текста алту и сопрану. Тај принцип се само овде испољава у три вида: соло, соло из хора, хорско певање. Принцип је спроведен доследно током целе композиције. У табели 5 је приказана адаптација и конкретна подела музичког материјала између солисткиња и хора.

Табела 5: Приказ адаптације дуета

Назив става	Хор	Сопран	Алт
1.Stabat mater dolorosa	тактови 12-17 тактови 22-40 тактови 43-45	тактови 18,19. такт 41	тактови 20,21. такт 42
3.O quam tritis	тактови 1-24.		
5.Quis est homo	тактови 13-16. тактови 19-45	тактови 1-6 такт 17	тактови 7-12 такт 18
8. Fac ut ardeat corneum	тактови 1-69		
9.Sancta mater istudagas	тактови 42-54 тактови 60-64. тактови 72-76 тактови 78-79 тактови 81-82	тактови 11-24 тактови 55-57 тактови 67-69 такт77	тактови 27-39 тактови 57-59 тактови 70-72 такт 80
10.Infamatus et accentus	тактови 34-48	тактови 14-26 тактови 32,33	тактови 30,31
12. Quando corpus morietur/ Amen	тактови 8-95		

Ова врста интервенција у оквиру дуетских нумера доноси и одређен распоред и промене позиција извођача на сцени. Приликом извођења арија, позиције солисткиња биле су испред оркестра, у равни са диригентом, док су деонице у оквиру дуета изводиле из хора. На овај начин стекла су се два плана у извођењу солистичких деоница, која са собом носе другачији квалитет, интензитет и перцепцију звука.

Формација гудачког оркестра на сцени приказана је у примеру 10. То је стандардна формација у којој *Ансамбл Метаморфозис* наступа. С обзиром да овај камерни ансамбл функционише као гудачки оркестар без диригента, овакав распоред омогућава најбољу комуникацију између концерт мајстора и вође виола, који је уједно и уметнички руководиоц оркестра. На овај начин, музичари имају могућност међусобног слушања и комуникације на коју су навикли, па распоред оркестарских група на сцени није мењан ни овом приликом али су се искусни оркестарски музичари лако прилагодили вођству диригента.

Пример 10: Распоред оркестра на сцени



Поставка оркестра која је коришћена за Перголезијев *Stabat mater* није мењана при извођењу Блекфордовог дела, само је гудачки корпус увећан на седам првих и шест других виолина, четири виоле, четири виолончела и два контрабаса. Мешовити хор је био постављен иза оркестра у стандардној формацији са сопранима и тенорима на левој и басовима и алтовима на десној страни у односу на диригента. Укупан број певача био је седамдесет пет, од тога двадесет четири сопрана, двадесет један алт, петнаест тенора и петнаест бас-баритона. Солисти, мецосопран и баритон били су смештени испред оркестра са леве и десне стране у односу на диригента, док је сопран саксофон био позициониран између хора и оркестра. Овакво позиционирање саксофона произашло је из композиторовог тумачења инструмента као Богородичиног „гласа без речи” који за разлику од текста допире из даљине, из другог плана.

Позиција дечијег хора на сцени кореспондирала је са њеном позицијом у партитури. Својом лирском непретенциозношћу, једноставношћу и прочишћеном, сведеном фактуром пети став *Sancta mater* представља својеврсно одмориште између драматичног завршетка четвртог става и узнемирујућег почетка шестог. Четрдесет чланова „Дечијег хора *Београд*”, узраста од пет до петнаест година, изашло је на сцену након *tutti* завршетка у *fortissimo* динамици, са које су се повукли након отпеваног става. Публика која иначе јако добро познаје концертни „бонтон”, ипак није могла да остане имуна на дечије искрене емоције, али и изузетно висок извођачки ниво, па је њихов троминутни наступ наградила аплаузом и овацијама.

У Блекфордовом делу није било никаквих интервенција у погледу извођачког састава. Сам композитор је у фусноти у петом и седмом ставу навео могућност прикључивања женског дела хора дечијем, као и удвајање хорских деоницама гудача у нумери која је написана за *a capella* хор. Ова могућност је искоришћена само у петом ставу и то на начин да мала група сопрана удваја деоницу дечијег хора, неизговарајући текст, већ певајући само вокале. На овај начин није нарушена специфичност дечије боје гласа, а постигнута је додатна сигурност у погледу интонације. Седми став је изведен *a capella*, јер његов прочишћени звук, представља контрастну тачку у односу на остали музички садржај, која би увођењем инструменталне пратње могла бити нарушена. Претпоставља се да је опција удвајања хорских деоница гудачима понуђена због евентуалних проблема са интонацијом, за чим у овом случају није било потребе.

4.3 Темпо

Једна од најбитнијих функција диригента у извођењу неког дела, свакако је да осмисли, покаже и одржи одговарајући темпо. Односи између темпа појединачних ставова у обе композиције осмишљени су на самом почетку процеса, вођени становиштем да је сваки став/нумера у темпу који је у некој врсти пропорционалног односа према темпу претходног и наредног става. На тај начин добијамо идеју јединственог темпа комплетне цикличне композиције и можемо рећи да је цело дело, односно да су сви ставови унутар њега, изведени „истом брзином”. Ово се, наравно, не сме схватити буквално, већ само као смерница и оквир при избору брзине извођења појединачних ставова.

Ови односи некада нису уочљиви на први поглед, али су логични ако узмемо у обзир троделну и дводелну поделу јединице бројања. Посматраћемо метрономске ознаке темпа³⁰ у којима су на концерту изведени први дуэт (Grave, 4/4 ♩=45), прва сопранска арија (Andante amoroso, 3/8; ♩. =60) и прва алтовске арија (Allegro, 2/4 ♩=90) у Перголезијевој композицији. Иако је уочљиво да је алтовска арија у дупло бржем темпу од дуета, али ако погледамо метрономске ознаке прве две нумере, њихов међусобни однос није тако очигледан, док се при извођењу, темпо чине као врло логичан. Ако разложимо јединицу бројања на ситније нотне вредности и узмемо у обзир дводелну и троделну поделу јединице бројања, долазимо до логичног односа у којем је шеснаестина из дуета једнака осмини из сопранске арије.

Промене темпа унутар ставова такође су у логичним односима, било да се до њих долази поступно или *subito*. У последњем ставу Блекфоровог дела, у прелазу са другог на трећи одсек *acelerando* кроз само 2 такта долазимо од Vivo, ♩=92 до Allegro molto ♩=144. Овде такође видимо сличну ситуацију као у горенаведеном примеру. Осмина из троделне, триолске поделе четвртине је готово једнака, осмини у дводелној подели јединице бројања у бржем темпу. Иако постоји неколико откуцаја у минути разлике, јасно се види композиторова интенција да два темпа стави у овај специфични однос.

Иако је осмишљавање темпа полазна тачка у креирању диригентске интерпретације, диригент би требало да покаже флексибилност у односу на сензбилитет и могућности солиста, али и ансамбала и да током процеса припремања дела коригује брзину извођења, ако је то потребно. Ова ситна „померања” не би смела да наруше карактер и општу идеју о интерпретацији. Она су доказ да је припрема дела један „жив” процес у ком се диригент у циљу квалитетног извођења благо прилагођава потребама ансамбла водећи, при том, рачуна да остане доследан својој идеји.

У Блекфоровој партитуру издатој 2019. године коришћеној као материјал за припрему и нотном материјалу који је издавач послао накнадно, непосредно пре самог извођења дела, примећују се одступања у метрономским ознакама³¹. Претпоставља се да је

³⁰ Ознаке нису нотиране од стране композитора или уредника партитуре. Одређене су од стране диригента.

³¹ У ставу број 7, *Con moto* првобитна метрономска ознака ♩=82 промењена је у ♩ 96.

и сам композитор након процеса припреме премијерног извођења и снимања дела кориговао темпа, што иде у прилог становишту да је за постизање квалитетне интерпретације неопходна флексибилност свих учесника. Ознаке за темпа, чак и када су јасно дефинисане бројем откуцаја у минути не треба схватати буквално већ као смерницу, јер је брзина извођена одраз индивидуалних афинитета. Наравно, увек је потребно водити рачуна да се остане у границама доброг укуса и не склизне у екстреме.

4.4 Практичан рад са извођачима

Да би се савладао обиман и комплексан концертни програм, рад са хорским ансамблом подразумева је вишемесечне, интензивне пробе. Комплетан процес вођен је у сарадњи са, изванредно талентованим студентом завршене године Факултета музичке уметности и дугогодишњим асистентом диригента Акадмског хора „Обилић”, Бојаном Стојчевићем.

У раду са аматерским хором потребно је посветити значајну количину времена и пажње ишчитавању нотног текста. Иако је Блекфордов хармонски језик заснован на проширеној тоналности и модалности, он обилује великим бројем дисонантних акорада и кластерских структура, које представљале новину за хорски ансамбл. Два сегмената била су посебно изазовна у току индивидуалних читалачких проба: акордске структуре засноване на политоналности у осмом ставу (пример 11) и фугато у средњем делу деветог става (пример 11a).

Пример 11: Р.Блекфорд, *Pieta* 8. став т. 28-30; 11 а.9. став, т.160-163

Истовремено звучање *Ас дур* и *це мол*, као и *Бе дур* и *Гес дура* трозвука, изазовало је потешкоће у оним гласовима који образују дисонанце, посебно мале секунде. Савладавање компликованих дисонантних сазвучја вежбало се најпре поставком појединачних консонантних акорада, а затим комбинацијом гласова који чине дисонанце и њиховим слушањем и освешћивањем. Овакву врсту праксе имало је смисла спроводити само у оквиру заједничких проба свих гласова, радом на поставци акордских вертикала. Чињеница је да је ансамбл после почетних потешкоћа врло добро овладао различитим дисонантним структурама које у даљем току процеса нису представљале никакву сметњу.

Фугато из деветог става подразумева контрапунктски рад са темом великог мелодисјког обима и нелогичних скокова. Осминске паузе у *Alla breve* такту лако ремете пулсацију и „уклапање” гласова у овом одсеку јако брзог темпа. Да би се савладала два фугата у деветом ставу, било је потребно да појединачни гласови, готово напамет, савршено прецизно науче своје ритмички и интонативно захтевне деонице. Овај део процеса одвијао се на одвојеним пробама по гласовима. Од почетка у ради са хором, инсистирало се на реалним темпима, због осећаја целине и карактера, па тако и у овој фуги. Само повремено, нотни текст се пролазио у екстрмно спором темпу како би певачи стекли увид у контрапунктске деонице других гласова, које због брзине у реалном темпу није једноставно испратити. Ритмичка компонента Блекфоровог дела је доста захтевна, али ансамблу који се у оквиру свог дугогодишњег репертоара често сусретао са променама метра и такта, то није представљало сметњу.

Паралелно са радом на ишчитавању нотног текста са хорским ансамблом је од почетка процеса рађено на интерпретативним аспектима, са посебним акцентом на стилским разликама између два дела. Ансамбл је од старта упознат са значењем садржаја текста, као и са два приступа које су композитори применили у њима. Посебна пажња посвећена је изговору текста. Инсистирало се на јасном изговарању сугласника, „певању” сонанта и уједначавању вокала. Речи су трајале тачно онолико колико су то показивале вредности записане у нотном тексту. Тоновима се нису везивали лигатурама ка следећем такту, а последњи сугласник је изговаран тачно на “тактици” без наглашавања последњег слога. Овакав начин изговора омогућио је заједничке завршетке без нелогичних акцената на крајевима речи. У извођењу оба дела коришћен је италијански изговор латинског текста.

С обзиром да је Перголрзијев *Stabat mater* изводио само женски део Хора „Обилић”, пробе за ово дело вођене су одвојене. Релативно једноставан музички материјал, захтевао је рад на беспрекорној интонацији и стилски исправном, фокусираном певању без вибрата. Посебно се инсистирало на испевавању дисонантних сазвучја, лигатура и „тачака”. Основна идеја у оваквој поставци композиције је да женски део хора у ствари не звучи „хорски”, већ „солистички”. Овде се не мисли на форсирање индивидуалних боја, управо супротно, идеал је што истоветнија боја хорске деонице. Оно што представља солистички приступ је једна врста активног певања и константног микрофразирања у оквиру већих фраза. Орнаментација у дуетским нумерама морала се прилагодити ансамблу, али се максимално настојало да се не одустаје од ње, већ да се сведе на меру адекватну хорском певању, као у приказаном примеру број 12 у ком се уместо назначеног трилера, изводи предудар од више ка нижој ноти.

Пример 12: Ћ. Б. Перголези: *Stabat mater*, 1. став, 38.т.



Рад са оркестром одвијао се потпуно другачијом динамиком. Музичари су добили нотни материја унапред. Диригент је имао само једну одвојену пробу са гудачким ансамблом, а с обзиром на самосталну припрему музичара ова проба служила је за најбазичније упознавањем са концептом два дела. Радило се на односу темпа између ставова као и унутар њих, осигуравањем појединих компликованих прелаза и општим динамичким и стилским одредницама. Динамички плану у Перголезијевом делу заснивао се на константним контрастним смењивањима *forte* и *piano*³² типичним за барокну епоху. Инсистирано је на

³² У Перголезијевим партитурама уместо ознаке *piano* често се користи ознака *dolce*.

врло прецизним subito променама динамике којима се постизао жељени ефекат еха. Општа индикација у вези са, како динамичким тако и агогичким, променама у Блекфордовој *Pietà* била је пажљиво праћење композиторских упутства. Према томе, контрастне промене подразумевале су заиста драматичне контрасте, док су поступне промене јачине и брзине извођења грађење математичком прогресијом, без прераних *crescenda* и *acceleranda*. Вође деоница су у оквиру својих инструменталних група усагласиле штрихове, као и начин свирања орнамената истоветан као у певачким линијама.

Ансамбл *Метаморфозис* је у својој бити камерни оркестар са посебним афинитетима према извођењу музике савремених стваралаца. Изазов у раду са њима може да представља навика чланова ансамбла да у оквиру проба разматрају и износе своја различита виђења дела и изналазе јединствену одговарајућу интерпретацију. Оваква динамика проба природан је и ваљан начин за њихово уобичајено функционисање у оквиру камерног састава без диригента и присуства других ансамбала. Иако је размена ове врсте драгоцене и за диригента у процесима попут рада на вокално-инструменталним делима, она може да отежа комуникацију и одузме превише времена на пробама. С обзиром да ово није била прва сарадња ансамбла са диригенткињом и Академским хором „Обилић”, пронађен је један фини баланс и компромис у начину рада и динамици проба који је допринео аутентичном и квалитетном извођењу.

Припреме у раду са дечијим хором обавиле су Александра Вујић и Катарина Гичић, док је диригенткиња концерта имала само једну одвојену пробу са ансамблом пре завршног дела процеса. Задивљујућ је био висок ниво спремности као и начин на који су деца реаговала на проби. Ово говори о преданом раду и компетенцији диригенткиња ансамбла, које су о овом процесу рекле :

“Припрема става „*Sancta Mater*” из дела „*Pieta*” са члановима „Дечијег хора Београд” започела је у јануару 2024. године и захтевала је најпре темељну припрему нас, диригенткиња. Након упознавања са ликом и делом композитора Блекфорда и идејом целокупне композиције, приступиле смо истраживању правилног изговора и дикције латинског језика на којем је написана композиција. Када смо кренуле са читалачким пробама са децом, симултано смо преводиле са латинског на српски језик и упутиле децу у шири контекст става „*Sancta mater*” у односу на целокупно дело. Деца су врло лако савладали изговор латинског читајући и понављајући за нама мање целине текста. Најмлађа деца која још увек не знају да читају учила су искључиво по слуху, а они који поседују вештину читања добијали су папире који су садржали текст написан онако како га изговарамо. Затим

смо приступили учењу мелодије појединачних, музички смислених целина и фраза уз обавезну хармонску пратњу на клавиру. С обзиром на то да током припреме нисмо били у могућности да пробамо са оркестром, повремено смо певали уз снимак композиције који се налази на платформи Youtube. Било је изазовно испратити све агогичке и динамичке нијансе у односу на различите аранжмане. С обзиром на нетипичност постојања два диригента дечијег хора, чланови „Дечијег хора Београд“ су у великој мери савладали прилагођавање различитим диригентским покретима и захтевима, те им присуство трећег диригента није представљало велики проблем. Иако смо са великом неизвесношћу приступиле припреми, деца су без икаквог отпора прихватила дело и са уживањем и мотивацијом савладала све захтеве. Упознавање са новим звуком модерних хармонија, полиметрија, широки опсег мелодија, агогичко и динамичко нијансирање, прво певање на латинском језику, певање уз оркестарску пратању и пратњу женског дела хора „Обилић“ представљало је за нас најпре велики изазов и одговорност, а затим и значајно музичко искуство и ужитак.”

Рад са солистима почео је непосредно по почетку хорских проба. Он је подразумевао заједничка разматрање и стварање усаглашене концепције и идеје солиста и диригента. Двоје солиста у Блекфордовој *Pieti* имали су по две дијаметрално различите арије, па је акценат био на проналажењу одговарајућих контрастних карактера у интерпретацији. Мецосопран Јована Булатовић, учествовала је у извођењу обе композиције, па је рад са њом подразумевао и усмеравање ка стилски аутентичном извођењу. Од распеваних, готово романтичарских деоница код Блекфорда до барокног, фокусираног певања Перголезија. Деоница соло сопрана поверена је Јелени Радић, дугогодишњој чланици и солисткињи Академског хора „Обилић”, којој је ово био први соло наступ уз пратњу оркестра. Изузетно надахнутим и стилски беспрекорним извођењем потпуно је оправдала поверење, Перголезијев *Stabat mater* окарактерисала је као „једно од најлепших сакралних дела, које се врло често изводи, те је у процесу припреме потребно пронаћи начин да му се удахне нови живот” а процес рада описала као “...тражење одговарајућег заобљеног и светлог, а подржаног тона, који води до аутентичног стилског израза”

У овој фази ради свим извођачима је скретана пажња и на процес представљања текста музичким поступцима, пракси која је споменута у поглављу број 2.2, а о којој је музиколог и композитор Оскар Ескалада писао у својим радовима. Као примере он наводи узастопне задржичне дисонанце са почетка првог става (пример 13), објашњајући при том како је венецијански ренесансни мадригалиста Карло Ђезуалдо у својим мадригалима користио сличан поступак да дочара тугу и речи *горке муке*. У истом ставу у инструменталној

пратњи јављају се осмине испрекидане паузама у деоницама првих и других виолана (пример 13а) које стварају ефекат уздисаја и потцртавају Богородичину тугу.

Пример 13: Ђ. Б. Перголези: *Stabat mater*, 1. став т. 1-4



Пример 13 а: Ђ. Б. Перголези: *Stabat mater*, 1. став т. 8, 9



Хорском ансамблу и деоницама првих и других виолина које удвајају мелодију, сугерисано је да се приликом извођења ових сегмената напетост дисонантних сазвучја постиже испевавањем задржаних, лежећих тонова, односно потенцирањем лигатура и тачака, док су осмине у тактовима 8 и 9 извођене без акцента у *pianissimo* динамици, како би што верније дочарале Богородичине уздисаје.

Сличан поступак видимо и у примеру бр.14 који приказује композиторово потенцирање речи *mater* (мајка). Она је у овом случају истакнута ритмичком компонентом, односно једином дугом нотном вредности у четворотактном моделу. У овој адаптацији партитуре додатно истицање речи постигнуто је извођењем украса на начин као у примеру 14а приликом понављања приказаног модела у десетом такту.



Примери 14 и 14а: Ђ. Б. Перголези: *Stabat mater*, 3. став т. 5-9; т.10



Реч *flagelis* (бичеви) потцртана је силазном мелодијском фигуром у деоници првих волина. Гудачима је сугерисано да ову фигуру одсвирају у *crescendu* како промена регистра не би изазвала пад интензитета звука, који би био контрапродуктиван у овом контексту.

Пример 15: Ђ. Б. Перголези: *Stabat mater*, 5. став т. 40-45

Очигледно је и Блекфорда исти одељак текста подстакао на сличан поступак. Баритонска деоница у ставу *Propeccatis souae gentis*, на пластичан начин приказује бичевање Христа. Скоковити мелодијски модел се секвентно понавља, а затим дели на четворотонске мотиве који на крају фразе прелази у фуриозне колоратуре које доводе до мелодијског климакса, а све у функцији наглашавања речи “бич”. Ову драматичну баритонску арију,

припрема ништа мање драматичан оркестарски увод, формиран од изразито ритмизованог материјала померених синкопираних акцената, као и „бартоков” пицкато у деоници виолончела и контрабаса који букваллно дочарава ударац бича.(пример 16 и 16 а.)

Пример 16 и 16 а: Р,Блекфорд: *Pieta*, 3 став , 63-67т; 3. став деоница виолончела 1-33.т

62 **N** Tempo 1 ♩ = 96 *ff passionately*

Dum e-mi-sit Spi-ri-tum. Pro pec-ca-tis su-ae

56 *p* *f* *ff*

gen-tis Vi-dit Je-sum in tor-men-tis Et fla-

9 *ff*

-gel-lis et fla-gel-lis et fla-gel-lis

mp

III - Pro Peccatis Suae Gentis

Furioso ♩ = 96

div. *f* unis. *ff* *f* div. *f*

6 *ff* *f*

10 *ff* *f* *ff*

17 *mf sub.*

NMP 1067
Cello

7

23 *sf* *sf* *f sub.* *f* *ff* *mf sub.*

29 *f* *div.* *unis.* *f* *div.*

Завршни део процеса подразумевао је заједничке пробе свих ансамбала и солиста. Пробе су одржане у простору предвиђеном за извођење, тако да су учесници могли да се привикну на акустику и специфичну поставку на сцени. На две tutti пробе акценат је био на усклађивању и звучном балансу комплетног извођачког састава, као и на синтези свих компонената разрађених у дотадашњем процесу. Генерална проба била је отворена за публику, а концертно извођење одржано је 15.04.2024. Године у Атријуму Народног музеја у Београду.

Закључак

Интерперетација два вокално-инструментална дела настала у временски и стилски удаљеним епохама, а заснована на идентичном, латинском тексту средњовековне богослужбене песме била је предмет докторског уметничког пројекта под називом „Диригентско тумачење поетичког сусрета Ћованија Батисте Перголезија (*Stabat mater*, 1736) и Ричарда Блекфорда (*Pieta*, 2019) у простору текста средњовековне химне *Stabat mater*”. Поред примарног циља који се односио на успешну припрему и извођење два интерпретативно захтевна вокално-инструментална дела, извођењем Блекфордове *Piete* публика, извођачи, али и стручна јавност добили су прилику да се упознају са потпуно новом естетиком једног савременог композитора чија се дела до сада нису могла чути на нашим просторима.

Ричард Блекфорд је композитор чији је примарни уметнички мото комуникативност и приступачност музике коју ствара. Према сопственим речима као највећи успех доживљава чињеницу да музичари и публика уживају изводећи и слушајући његова дела. Како наводи, он не пише музику за мале елитне кругове критичара, већ за све оне које његове композиције успевају да дотакну. То свакако не значи да Блекфордов опус не поседује неопходан уметнички квалитет, већ да овај савремени композитор који изразито вешто влада разним композиционим техникама успева да допре до слушалаца својим експресивним стилем и искреним бављењем темама које су битне савременом човеку. Ентузијазам и залагање целог извођачког састава током реализације овог пројекта, показују да је композитор суштински успео у својој намери. Сви чланови ансамбла су са жаром учествовали у извођењу дела и показали велику истрајност и мотивисаност у савладавању захтевне партитуре.

Изненађуја је била и реакција аудиторијума. Публика која се по степену музичког образовања и познавању уметничке музике међусобно значајно разликовала, реаговала је готово идентично на композицију. Прихватили су дело лако, на „прво слушање” и са изузетним емотивним набојем. Али, однос извођача, као и публике није био много другачија ни према Перголезијевом делу. Музика која је написана пре готово три века и даље успева успешно да комуницира са савременим човеком. Заједнички именилац изведеним композицијама очиглено је њихов идентичан поетски текст. Публика је у току концерта имала прилику да прати одштампани превод текста, али оно што је заиста изазвало снажне реакције нису били само драматични стихови химне већ могућност двојице композитора да кроз музику прикажу и пренесу публици свој аутентичан доживљај овог потресног садржаја.

Сфера интересовања уметничког истраживања управо је и била начин на који наведене композиције, али и дела других аутора инспирисана овим поетским текстом кореспондирају са слушаоцем у данашњем тренутку. Највећи део теоријског рада, управо је и заснован на овом питању, па је с тога велика пажња посвећена расветљавању свих аспеката текстуалног предлошка и његовом испољавању кроз раличите компоненте музичког садржаја.

И поред првобитне религијске намене Перголезијевог дела, његов осећајни стил наглашене емотивности учинио је текст ове химне приступачним слушаоцу и ван црквене службе. Па и сами стихови који приказује Исуса као човека од крви и меса, обешеног, а не уздигнутог на крсту, увек су били блиски „обичном” човеку. У Блекфордовом случају видимо још један додатни ниво надградње и тумачења ове универзалне теме. Уметањем стихова из поеме *Реквијем* Богородичина туга смештена је у шири контекст и постаје метафора за родитељску, али и патњу уопште због невиних жртава настрадалих насилном смрћу у ратовима и ужасима данашњице. Родитељска патња свеprisутна је тема у комплетној историји човечанства, а нажалост њена актуелизација у трагедијама које су погодиле нашу земљу у мају 2023. године, била је директан повод за одабир садржаја и теме овог пројекта.

Литература:

Andreis, Josip: Povijest glazbe. Zagreb: SNL, 1989.

Abraham, Džerald: Oksfordska istorija muzike II. Beograd: Clio, 2002.

Brook, Barry S: Pergolesi. research, publication and performance. A perspective of their present status (1983), *Pergolesi Studies/ Studi Pergolesiani*. Hillsdale: Pendragon Press, 1986 3-10.

Blackford, Richard: In and Out of Time, Bristol:University of Bristol, 2018.

Blackford, Richard: Pieta-Program note. Monmouth: Nimbus Recrds, 2019.

Carpenter, Phylis Daine: A history of the Stabat Mater and an analysis of the Stabat Mater by Giovanni Pergolesi. Rochester: Eastman school of music, 1948

Fisher, Desmond: Stabat Mater: The Mystery Hymn. Leominster: Gracewing, 2015

Hucke, Helmut, Monson, Dale E: Pergolesi, Giovanni Batista. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Maggi, Armando: The Splendor of The Word's Tree: The Angelic Language of Salvation in Jacopone of Todi, *Viator Medieval and Renaissance Studies*, vol 3. Los Angeles:University of California, 2002, 166 -184.

Meci, Jonathan P: Media Aesthetics. Pergolesi's Stabat Mater and Its Circulation in the Long Eighteenth Century. Berkeley: University of California, 2019.

Nott, Charles Cooper: The seven great hymns of the mediaeval church. New York: E. S. Gorham, 1902.

Obradović, Aleksandar: Uvod u orkestraciju. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti Beograd, 1978.

Paymer, Marvin: The Pergolesi autographs, chronology, style and notation, *Pergolesi Studies/ Studi Pergolesiani*. Hillsdale: Pendragon Press, 1986, 11-24.

Perićić, Vlastimir, Skovran Dušan: Nuka o muzičkim oblicima, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1986.

Поповић Млађеновић, Тијана: Појам и елементи „аналитичке“ интерпретације, у: М.

Веселиновић Хофман (ур.), Аспекти интерпретације. Београд: Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 1989, 135–150.

Will, Richard: Pergolesi's "Stabat Mater" and the Politics of Feminine Virtue. *The Musical Quarterly*. London: Oxford University Press, vol. 87, no. 3, 2004, 570-614.

Електронски извори

- Hugh Thomas Henry: Stabat Mater- Catholic Encyclopedia (1913)

[https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Stabat_Mater](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Stabat_Mater)

- The Ultimate Stabat Mater Website -a musical journey through the ages

<https://www.classical-music.com/features/composers/giovanni-battista-pergolesi>

- Simon Heighes: BBC Music Magazine- Pergolesi, Giovanni Battista-Neapolitan man of mystery

<https://www.classical-music.com/features/composers/giovanni-battista-pergolesi>

- Oscar Escalada- Giovanni Battista Pergolesi's Stabat Mater: A Logogenetic Analysis- The IFCM Magazine - International Federation for Choral Music

<http://icb.ifcm.net/?s=oscar+escalada+pergolesi&submit=Search>

- RICHARD BLACKFORD COMPOSER

<https://www.blackford.co.uk/>

- Richard Blackford: Pietà and Canticle of Winter

<https://www.wyastone.co.uk/richard-blackford-pieta-and-canticle-of-winter.html>

- Frances Wilson: The Cross-Eyed Pianist -Meet the Artist- Richard Blackford, compose

<https://crosseyedpianist.com/2019/06/06/meet-the-artist-richard-blackford-composer/>

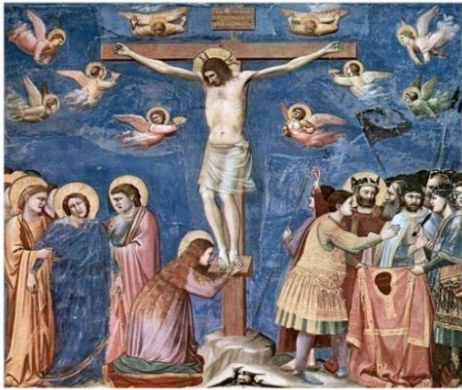
- Richard Blackford:*Pieta*:

https://www.youtube.com/watch?v=RWG2qBASj1Y&list=OLAK5uy_m_KPuAyOvuoR0t3191QvPH5WaVN7vz7vQ

- Giovani Batista Pergolesi: *Stabat mater*
<https://www.youtube.com/watch?v=FjJ02agjjdo&t=1828s>

Прилози:

Прилог 1: Различити прикази Богородице у визуелним уметностима



Giotto di Bondone, fresco from Scrovegni Chapel, Crucifixion



Madonna della Pietà Michelangelo Buonarroti
Saint Peter's Basilica, Vatican City



Hans Memling, The Mourning Virgin with Saint John and the Pious Women
from Galilee, São Paulo Museum of Art



Римска Пиета, Иван Мештровић, Basilica of the Sacred Heart
Notre Dame, Indiana

Прилог бр. 2: Програм јавног извођења и детаљан списак извођача

Ђовани Батиста Перголези;

Stabat mater

Ричард Блекфорд

Pieta

Учесници на пројекту:

Јелена Радић, сопран

Јована Булатовић, мецосопран

Ненад Ненић, баритон

Академски хор „Обилић“ АКУД „Бранко Крсмановић“

Дечији хор Београд

Гудачки оркестар „Анасамбл Метаморфозис“

Дечији хор припремиле: Александра Вујић и Катарина Гичић

Бојан Стојчевић, асистент диригента

Ана Ћосовић, диригент

Атријум Народног музеја у Београду

15.април 2024. Године

STABAT
MATER
Giovanni Battista Pergolesi

AKADEMSKI HOR "OBILIĆ"
AKUD UNIVERZITETA U BEOGRADU "BRANKO KRŠMANOVIĆ"

ANSAMBL METAMORFOZIS
DEČJI HOR BEOGRAD

Pietà
Richard Blackford

STABAT
MATER
Giovanni Battista Pergolesi

AKUD
BRANKO
KRŠMANOVIĆ

15. april 2024.
19:30 časova

NARODNI MUZEJ SRBIJE
atrijum

Trg republike 1a

140 godina Akademskog hora "Obilić"

Pietà
Richard Blackford

SOLISTI:

Jelena Radić, *sopran*
Jovana Bulatović, *mezo sopran*
Nenad Nenić, *bariton*
Nikola Masura, *sopran saksofon*

Dečji hor Beograd pripremlje
Katalina Gitić i Aleksandra Vujčić

Asistent dirigenta
Bojan Stojčević

Dirigentski Ana Čosović

AKUD
BRANKO
KRŠMANOVIĆ

STABAT
MATER
Giovanni Battista Pergolesi

Pietà
Richard Blackford

STABAT
MATER
Giovanni Battista Pergolesi

AKUD
BRANKO
KRŠMANOVIĆ

Hristovo raspeće tema je koja je kroz istoriju okupirala pažnju brojnih umetnika. Pristupali su joj sa raznih stanovišta, obrađujući je kroz različite forme, medije i žanrove. Srednjovekovna, katolička himna Stabat Mater, čiji se latinski tekst bavi temom raspeća, stavljajući u fokus Bogorodičinu patnju za Hristom, poslužila je kao tekstualni predložak mnogim kompozitorima od renesanse do današnjih dana. Đovani Batista Pergolesi komponovao je svoj Stabat Mater 1736. godine kao muziku za privatno bogoslužjenje jednog napuljskog, plemićkog bratstva. Gotovo 3 veka kasnije savremeni britanski autor Ričard Blekford stvara monumentalno delo Pieta koristeći se identičnim latinskim tekstom. Umetanjem stihova iz poeme Rekvijem u kojoj pesnikinja Ana Ahmatova opisuje svoju patnju zbog izgnanstva i mučenja sina kompozitor osavremenjuje temu i stavlja je u univerzalni kontekst roditeljske patnje za nastradalim detetom. Ideja o ovom projektu nastala je nakon tragičnih događaja iz maja 2023. godine. Ovaj koncert posvećujemo svim nevinim žrtvama i njihovim roditeljima...

ENSEMBL
METAMORFOZIS

140 godina Akademskog hora "Obilić"

Pietà
Richard Blackford

Pietà
Richard Blackford

STABAT MATER

Giovanni
Battista
Pergolesi

Stabat mater dolorosa
juxta Crucem lacrimosa,
dum pendebat Filius.

Cuius animam gementem,
contristatam et dolementem
pertransiit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta,
mater Unigeniti!

Quae moerebat et dolebat,
pia Mater, dum videbat
nati poenas indyti.

Quis est homo qui non flet,
matrem Christi si videret
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
vidit Iesum in tormentis,
et flagellis subditum.

Vidit suum dulem Natum
moriendo desolatum,
dum emisit spiritum.

Eia, Mater, fons amoris
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

Fac, ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complacem.

Sancta Mater, istud agas,
crucifixa fuge plagas
cordi meo valide.

Tui Nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.

Fac me tecum pie flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.

Juxta Crucem tecum stare,
et me tibi sociare
in plancu desidero.

Virgo virginum praeclara,
mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.

Fac, ut portem Christi mortem,
passionis fac consortium,
et plagas recolare.

Fac me plagis vulnerari,
fac me Cruce inebriari,
et cruore Filii.

Flammis ne urar succensus,
per te, Virgo, sim defensus
in die iudicii.

Christe, cum sit hinc exire,
da per Matrem me venire
ad palmam victoriae.

Quando corpus morietur,
fac, ut animae donetur
paradi gloria.
Amen.

Stala plavuћ tужna Mati
Гледала је како пати
Син јој на крст уздигнут.

Душом њеном разбољеном,
Растуженом, ражаљеном,
Пролазно мач је лут.

О колико уцвиљена
Беше она узвишена,
Мајка Сина јединог!

Бол болова све то лући
Блага Mati гледајући
Муке славног Сина свог.

Који човек не би плак'о
Мајку Божију видећ' тако
У тескоби толикој?

Ко протужит' неће с чистом,
када види где за Христом
Раздире се срце њој?

Зарад греха свога пука
Гледа њета усред мука
И где бичем бијен би.

Гледа свога милост Сина,
Остављена сред горчина,
Где се с душом подели.

Врело миља, слатка Mati,
Бол ми горку осећати
Дај, да с тобом процвистим.

Нека љубав срца мога
Гори свећу за Христа Бога,
Да му у свем омилим.

Ране драге, Мајко света
Спаса за ме разапета
'тисни усред срца мог.

Нека дођу и на мене
Патње за ме поднесене
Сина твога раненог.

Дај ми с тобом сузе ливат',
Распетото оплакиват',
Док на Свету будем ја.

У твојм друштву уз крст стати,
С тобом јаде јадовати
Жеља ми је једина.

Круно Дева, Дево дивна
Буди мени милостивна
Дај ми с тобом делић' плач.

Дај ми носит' по све дане
Исусову смрт и ране,
Осећати муке мач.

Нека ране изране ме
Нека света опоје ме
Сина твога крст и крв.

Ти на суду за ме збори,
Дево света, да не мори
Паклени ме вечни црв.

Када дођу смртни часи,
Христe Боже, нек ме спаси
Мајке твоје заговор.

Кад ми земља тело прими,
Душу онда узми ти ми
У небески блажен двор.
Амин.

СТАБАТ МАТЕР

Ђовани
Батиста
Перголези

Пијета - Ричард Блекфорд
ДЕО I
I ХОР:

Стала плачућ тужна Mati
Гледала је како пати
Син јој на крст уздигнут.

Душом њеном разбољеном,
Растуженом, ражаљеном,
Пролазно мач је лут.

О колико уцвиљена
Беше она узвишена,
Мајка Сина јединог!

Бол болова све то лући
Блага Mati гледајући
Муке славног Сина свог.

II МЕЦОСОПРАН СОЛО
Који човек не би плак'о
Мајку Божију видећ' тако
У тескоби толикој?

Зарад греха свога пука
Гледа њета усред мука
И где бичем бијен би.

Гледа свога милост Сина,
Остављена сред горчина,
Где се с душом подели.

III БАРИТОН СОЛО
Врело миља, слатка Mati,
Бол ми горку осећати
Дај, да с тобом процвистим.

Нека љубав срца мога
Гори свећу за Христа Бога,
Да му у свем омилим.

Ране драге, Мајко света
Спаса за ме разапета
'тисни усред срца мог.

Нека дођу и на мене
Патње за ме поднесене
Сина твога раненог.

Дај ми с тобом сузе ливат',
Распетото оплакиват',
Док на Свету будем ја.

IV ХОР, МЕЦОСОПРАН
и БАРИТОН СОЛИ
У твојм друштву уз крст стати,
С тобом јаде јадовати
Жеља ми је једина.

Круно Дева, Дево дивна
Буди мени милостивна
Дај ми с тобом делић' плач.

Дај ми носит' по све дане
Исусову смрт и ране,
Осећати муке мач.

Нека ране изране ме
Нека света опоје ме
Сина твога крст и крв.

Ти на суду за ме збори,
Дево света, да не мори
Паклени ме вечни црв.

Када дођу смртни часи,
Христe Боже, нек ме спаси
Мајке твоје заговор.

Кад ми земља тело прими,
Душу онда узми ти ми
У небески блажен двор.
Амин.

Нека дођу и на мене
Патње за ме поднесене
Сина твога раненог.

VI Ана Ахматова -
Реквијем (поеме 6
и 5):

МЕЦОСОПРАН
СОЛО
Седмце лагано
пролазе.

Не могу да разумем
шта се уздигло,
Како, мој сине, у
затвору

Беле ноћи буље,
Сада још једном оне
буље

Очи усмерене као
јастребове,
И изнад твога
крста, поново се

Прича о смрти.

Седмнаест месеци
сам молила,
Молила да дођеш
кући,

Бацила сам се под
ноге целата
Због тебе, мој сине,
Због тебе, моја
несрећо.

Све је постало
мутно -
Не могу више да
разлучим
Ко је животиња, а
ко човек.

Колико дуго, колико
дуго морам чекати
Пре него што целат
дође?

Сада постоји само
прашњаво цвеће,
Звечкање кандила,
Стазе од некуд
према никуд.

Буље ми у лице,
право у моје очи.

DEO II
V ХОР СА ДЕЧИЈИМ ХОРОМ

Ране драге, Мајко света
Спаса за ме разапета
'тисни усред срца мог.

Нека ране изране ме
Нека света опоје ме
Сина твога крст и крв.

IX ХОР, МЕЦО и БАРИТОН СОЛИ
Ти на суду за ме збори,
Дево света, да не мори
Паклени ме вечни црв.

Када дођу смртни часи,
Христe Боже, нек ме спаси
Мајке твоје заговор.

Кад ми земља тело прими,
Душу онда узми ти ми
У небески блажен двор.
Амин.

Кад ми земља тело прими,
Душу онда узми ти ми
У небески блажен двор.
Амин.

Претећи, хитро и убитачно,
Огромна звезда.

VII - Ана Ахматова Реквијем
(Из Распела поеме 1 и 2)
БАРИТОН СОЛО И ХОР

Хор аићела пева
У том великом часу,
И букнуше небеса
Страшним пламом.

Он Оцу рече:
„Зашто ме остави!“
А Мајци рече:
„Не ридај за мном...“

О, не ридај за мном...“

Магдалена грца плачем својим,
Драги ђак је с тугом каменео,
А у Мајку која ћутке стоји
Нико није погледати смео.

ДЕО III
VIII ХОР, МЕЦО и БАРИТОН
СОЛИ
Дај ми с тобом сузе ливат',
Распетото оплакиват',
Док на Свету будем ја.

У твојм друштву уз крст стати,
С тобом јаде јадовати
Жеља ми је једина.

Круно Дева, Дево дивна
Буди мени милостивна
Дај ми с тобом делић' плач.

Дај ми носит' по све дане
Исусову смрт и ране,
Осећати муке мач.

Нека ране изране ме
Нека света опоје ме
Сина твога крст и крв.

IX ХОР, МЕЦО и БАРИТОН СОЛИ
Ти на суду за ме збори,
Дево света, да не мори
Паклени ме вечни црв.

Када дођу смртни часи,
Христe Боже, нек ме спаси
Мајке твоје заговор.

Кад ми земља тело прими,
Душу онда узми ти ми
У небески блажен двор.
Амин.

Кад ми земља тело прими,
Душу онда узми ти ми
У небески блажен двор.
Амин.

Кад ми земља тело прими,
Душу онда узми ти ми
У небески блажен двор.
Амин.

Кад ми земља тело прими,
Душу онда узми ти ми
У небески блажен двор.
Амин.

Кад ми земља тело прими,
Душу онда узми ти ми
У небески блажен двор.
Амин.

Кад ми земља тело прими,
Душу онда узми ти ми
У небески блажен двор.
Амин.

Кад ми земља тело прими,
Душу онда узми ти ми
У небески блажен двор.
Амин.

Richard Blackford







БИОГРАФИЈА

Ана Ћосовић рођена је у Лозници 1986. године. Музичко образовање започела је у Основној музичкој школи Вук Караџић у Лозници, а наставила у Средњој музичкој школи Јосип Славенски у Београду на одсецима за клавир и музичку теорију, где је проглашена за ђака генерације. Године 2006. уписује Факултет музичке уметности у Београду. Основне, а затим и Мастер академске студије завршила је на одсеку за дириговање у класи редовног професора Биљане Радовановић Бркановић, са просечним оценама 9,72 и 9,88. Од стране факултета 2007. године, изабрана је за стипендисту Летње музичке академије Праг-Беч-Будимпешта у организацији Универзитета уметности из Беча, где се усавршавала код диригената Марка Стрингера (Marc Stringer) и Даниела Хардинга (Daniel Harding). Као студент, наступала је са Симфониским оркестром Факултета музичке уметности, као и са Уметничким саставом Министарства одбране Републике Србије „Станислав Бинички”. Током школске 2008/09. и 2009/10. била је стипендиста Фонда за младе таленте Републике Србије.

Била је запослена као наставник корепетиције и читања с листа у Средњој музичкој школи Јосип Славенски у Београду, а у периоду од 2013. до 2015. године у Средњој музичкој школи Јован Бандур у Панчеву као професор хора, оркестра и дириговања. Од 2015. године до данас ради као наставник Вокално-инструменталне наставе и Хора на Учитељском факултету Универзитета у Београду. Упоредо са педагошким радом бави се и диригентском делатношћу кроз сарадњу са различитим хорским ансамблима. Са хором Белканто из Београда наступала је на престижном хорском фестивалу у аустријском граду Шпитал на Драви (Internationaler Chorwettbewerb Spittal an der Drau). Од 2015. године до данас ради као асистент и диригент у Академском хору „Обилић” Академског културно уметничког друштва Универзитета у Београду „Бранко Крсмановић”. Са овим ансамблом остварила је велики број наступа у значајним концертним дворанама у земљи и иностранству. Као асистент диригента учествовала је у припреми хора у више значајних пројеката и остварила сарадњу са оркестрима као што су Београдска филхармонија, Симфонијски оркестар Радио Телевизије Србије, Црногорски симфонијски оркестар, Симфонијски оркестар Факултета музичке уметности. На концерту названом *Дари у част* са хором Обилић је у јуну 2022.

године извела Моцартов *Реквијем* посвећен проф. емеритусу Даринки Матић Маровић. Са истим ансамблом је у мају 2023. освојила прву награду у категорији академских хорова на Фестивалу православне духовне музике у Хајновки (Пољска). Истом приликом проглашена је за најбољег диригента фестивала.

Упоредо са хорским бави се и оркестарским дириговањем и усавршава се на овом пољу кроз бројне мајсторске курсеве. Године 2014. похађала је курс оркестарског дириговања код професора Волфганга Дрнера (Wolfgang Doerner) у организацији Симфонијског оркестра Радио Румуније из Букурешта. У фебруару 2018. године усавршавала се код професора емеритуса Колина Метерса (Colin Metters) и наступала са Литванским државним оркестром из Вилниуса (Lietuvos valstybinis simfoninis orkestras). У периоду од 2018. год. до 2020. год. похађала је неколико мајсторских курсева код маистра Ђузепеа Монтесанија (Giuseppe Montesano), а у фебруару 2020. године изабрана је за активног учесника другог Интернационалног мастеркласа и такмичења у организацији Атинске филхармоније (Athens Philharmonia Orchestra) и маистра Михалиса Економуа (Michalis Economou). Студент је докторских академских студија Факултета музичке уметности на катедри за дириговање под менторством редовног професора Биљане Радовановић Бркановић.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Ана Ћосовић

Број индекса: 441/2021

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Диригентско тумачење поетичког сусрета Ћованија Батисте Перголезија
(*Stabat mater*, 1736) и Ричарда Блекфорда, (*Pieta*, 2019) у простору текста
средњовековне химне *Stabat mater*

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

Потпис докторанда

У Београду, 10. јула 2024. године

Ана Ћосовић

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

Име и презиме аутора: Ана Ћосовић

Број индекса: 441/2021

Студијски програм: Извођачке уметности, модул Дириговање

Наслов докторског уметничког пројекта:

Диригентско тумачење поетичког сусрета Ћованија Батисте Перголезија
(*Stabat mater*, 1736) и Ричарда Блекфорда (*Pieta*, 2019) у простору текста
средњовековне химне *Stabat mater*

Ментор: мр Биљана Радовановић Бркановић, редовни професор
Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности
Коментор: др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор,
Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности

ИЗЈАВЉУЈЕМ

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

Потпис докторанда

У Београду, 10. јула 2024. године

Ана Ћосовић

