

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Катедра за соло певање

Хонгју Чен

Хармонија одјека: Међукултурално путовање у песми. Појава и развој кинеске поезије и њен развој у музици под утицајем немачког лида

Писани део докторског уметничког пројекта

Ментор: Никола Мијаиловић, редовни професор

Коментор: др Соња Маринковић, редовни професор

Београд, 2024. године

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF MUSICAL ARTS

The Vocal Studies Department

Hongyu Chen

***Harmony of Echoes: A Cross-Cultural Journey in Song.* The emergence and development of Chinese art song under the influence of German Lieder**

Doctoral Art Project, written part

Supervisor: Nikola Mijailović, Full time professor

Co-advisor: dr Sonja Marinković, Full time professor

Belgrade, 2024.

Апстракт

Овај докторски уметнички пројекат представља детаљну анализу замршене генезе и еволуције кинеских соло песама – задивљујућег уметничког феномена који се развио током раног 20. века. Та еволуција налази дубоке корене у историјским токовима „Покрета 4. мај“, познатог као „Нови културни покрет“ из 1919. године. Као трансформативни друштвени и интелектуални талас, подстакла је радикалне промене у идеолошком пејзажу, посебно међу интелектуалцима који су ватрено заговарали демократске идеале, научни напредак и ослобађање индивидуалности од феудалних стега.

Утицајни песници попут Ху Шија (Hu Shi) и Лиу Банонга (Liu Bannong), који су се појавили у новом песничком кругу, страствено су се залагали за једноставност, повезаност са природом и нескривени лични израз. Црпећи инспирацију из богате књижевне антологије древне поезије, стварали су сопствени језик, постављајући трајне темеље за рађање кинеских соло песама. Интелектуалци, жељни знања кренули су у иностранство — пре свега у Немачку и САД — где су се сусрели са немачким лидом као моћним жанром мошне експресије. Овај сусрет је изазвао револуционарни тренд — фузију западних композиционих техника са изразито кинеским стилским елементима. Та фузија је беспрекорно спојила поезију и музику, рађајући јединствену форму унутар кинеских соло песама. Из тог разлога, овај докторски уметнички пројекат разоткрива испреплетени културални дијалог, постављајући чврст темељ за даље истраживање музичког наслеђа Кине и Немачке.

Кључне речи: Кина, Запад, немачки лид, соло песма, фузија, поезија, култура, интерпретација.

Abstract

This doctoral artistic project presents a detailed analysis of the intricate genesis and evolution of Chinese Songs – a fascinating artistic phenomenon that developed during the early 20th century. That evolution finds profound roots in the historical currents of the “May 4th Movement”, renowned as the “New Cultural Movement” of 1919. As a transformative social and intellectual wave, it spurred radical changes in the ideological landscape, particularly among intellectuals fervently championing democratic ideals, scientific progress and the liberation of individuality from feudal constraints.

Influential poets such as Hu Shi and Liu Bannong, surfacing in the new poetry circle, passionately advocated for simplicity, a connection with nature and unabashed personal expression. Drawing inspiration from the rich literary tapestry of ancient poetry, they crafted vernacular prose, laying enduring foundations for the birth of Chinese Songs. Intellectuals, driven by a thirst for knowledge, ventured abroad – primarily to Germany and the USA – where they encountered German Lieder as a powerful expressive genre. This encounter sparked a groundbreaking trend – a fusion of Western creative techniques with distinctly Chinese stylistic elements. That fusion seamlessly blended poetry and music, giving birth to a unique form within Chinese Songs. That for, this doctoral artistic project unravels intricate cultural dialogue, laying a solid foundation for further research into the musical heritage of China and Germany.

Key words: China, West, German Lieder, Song, fusion, poetry, culture, interpretation.

Садржај

Апстракт	1
Abstract	2
Садржај	3
Увод	5
Преглед историјско-културних дешавања у Кини током 20. века	6
Почетак 20. века и „Покрет 4. мај“	6
Период '30-их и '40-их година 20. века	11
Период од '50-их година 20. века до данас	13
Тематика кинеских соло песама и њихов однос према модерности	17
Анализа одабраних кинеских соло песама	19
<i>Da Jiang Dong Qu</i> - Qin Zhu	19
<i>Wo Zhu Chang Jiang Tou</i> - Qin Zhu	24
<i>Si Xiang</i> - Huang Tzu	27
<i>Mei Gui San Yuan</i> - Huang Tzu	30
<i>Ta Xue Xun Mei</i> - Huang Tzu	33
<i>Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta</i> - Zhao Yuanren	34
<i>Qiao</i> - Lu Zaiyi	39
<i>Guan Ju</i> - Zhao Jiping	42
<i>Yue Ren Ge</i> - Liu Qing	45
Основне карактеристике немачког лида	47
Анализа одабраних соло песама немачког лида	49
<i>Von ewiger Liebe</i> - Johannes Brahms	49
<i>Ach, wende diesen Blick</i> - Johannes Brahms	54
<i>Wie rafft ich mich auf</i> - Johannes Brahms	58
<i>Wie bist du meine Königin</i> - Johannes Brahms	62
<i>Auf dem Kirchhofe</i> - Johannes Brahms	64
<i>Vier ernste Gesänge</i> - Johannes Brahms	67
<i>Von der Schönheit</i> - Gustav Mahler	77

Компарација и закључак	84
Литература.....	87

Увод

Докторски уметнички пројекат под називом „Хармонија одјека: Међукултурално путовање у песми“ – *Појава и развој кинеске уметничке песме под утицајем немачког лида* има за циљ да разоткрије постојање вишеструких замршених веза између кинеске и немачке музичке традиције. Бави се утицајем немачког лида на еволуцију кинеских уметничких песама током раног 20. века, обележеног културном ревитализацијом и отвореношћу за иностране утицаје. Примарни циљ је помно испитивање снажмог утицаја немачког лида на еволуциону путању кинеских уметничких песама унутар социо-културалног пејзажа који је обликовао „Покрет 4. мај“.

Теоријском истраживању претходи пажљив одабир кинеских и немачких соло песама које се истичу по својим историјским карактеристикама и по свом уметничком квалитету, а које ће проћи кроз свеобухватну компаративну анализу. Испитујући композиционе елементе, културне размене и праксе извођења путем историјске анализе, анализе културну размену, појединачне и компаративне анализе песама, пројекат ће пружити јасније разумевање међукултуралне фузије која је обележила настанак и развој кинеских соло песама које се налазе на вишем уметничком нивоу и допринеће научном дискурсу око културалног дијалога између Кине и Немачке који је дао трајан допринос музичком наслеђу обе нације. Применом вишеструких метода, докторски уметнички пројекат тежи да понуди холистичко и нијансирано истраживање настанка и развоја кинеске соло песме под утицајем немачког лида. Сваки од одабраних метода доприноси разоткривању испреплетених нити овог културалног дијалога, обезбеђујући богато и заокружено разумевање које превазилази историјске, музичке и културне границе. Резултати ће бити представљен кроз писано образложење пројекта, а реализоваће се завршним реситалом који ће обухватити разноврстан репертоар.

Преглед историјско-културних дешавања у Кини током 20. века

Опште је позната и многоструко доказивана чињеница да се на уметност одражавају тренутни светски поредак који влада за време њеног настајања, политичка дешавања на државном и међународном плану, као и да је друштвена ситуација уско повезана са културним животом. Управо због тога не зачуђује податак да су се револуционарне промене у уметности најчешће одвијале за време бурних историјских превирања. Период настанка кинских уметничких песама се поклапа са овим тврдњама, те се у наредном тексту излаже кратак преглед кинеских и светских историјских дешавања у времену када је настала једна нова уметничка форма у кинеској музици. Такође је неопходно напоменути да се утицај музике са Запада у кинеској музици може пратити од много ранијег периода, али ће тема овог рада бити дешавања у 20. веку која су условила настанак соло песме као жанра који се одликује високим уметничким квалитетом.

Почетак 20. века и „Покрет 4. мај“

Почетак 20. века се, у целокупној светској историји, одликује бурним дешавањима и револуционарним променама које се нижу током читавог века. У том периоду се водио Први светски рат, по чијем завршетку се Кина, низом неравноправних уговора, нашла у полуколонијалном односу према великим силама. Власт Пекинга је била само номинална, док су стварну власт у држави имале војнофеудалне групације које су се међусобно бориле и тиме додатно кочиле развој Кине. У таквој ситуацији делују три политичка фактора, међу којима су млада буржоазија, радничка класа и сељачке масе. Све ове групе повезују дубока антиимперијалистичка осећања, те борба против самовоље феудалних групација представља платформу за заједничку акцију кинеског народа.¹

Јапан је, у време Првог светског рата, поставио „21 захтев“ који је председник тадашње пекиншке Владе усвојио како би се, уз помоћ Јапанаца, прогласио царем.² На Версајској конференцији је одлучено да Јапан добије права на Шантунг (Shantung) која

¹ Група аутора, *Војна енциклопедија IV*, Београд, 1972, 452.

² Бисенић, Драган, *Идејне борбе у раној револуционарној Кини и совјетски утицај на бољшевизацију кинеске Комунистичке партије*, Зборник радова са националне научне конференције „Кинески социјализам и модеран светски поредак (Сто година од оснивања Комунистичке партије Кине)“, Факултет безбедности Универзитета у Београду, Београд, 2021.

је раније имала Немачка, иако је Кина била на страни земаља победница у Првом светском рату.³ Дакле, послератна Версајска конференција није удовољила кинеском захтеву за повлачењем страних трупа из Кине и одобрила је јапанску окупацију кинеских територија.⁴ Овај чисто империјалистички потез је омладинце земље Кине учинио изразито незадовољним. Отпочињу немири у школама и на универзитетима,⁵ а 4. мај 1919. године је био кључан тренутак у историји када је преко пет хиљада студената Пекиншког универзитета изашло на барикаде.⁶ Међутим, Протоколом из 1901. године је строго забрањивано окупљање у делу града у којем се налазила зграда амбасаде, због чега се полиција испречила пристиглој маси. Као одговор на забрану приступа, људи спаљују кућу једног од министара и проглашавају га издајником. Сутрадан је основан Савез студената средњих школа и универзитета који се убрзо проширио и на интелектуалце који нису припадали групама наведеним у називу Савеза. Власти су безуспешно претиле санкцијама. Увезена јапанска роба се бојкотује из протеста, а 19. маја отпочиње генерални штрајк студената који се потом раширио на чак двеста универзитета широм земље,⁷ док је талас солидарности са студентима захватио читаву нацију.⁸

Јапан је увидео опасност „Покрета 4. мај“, због чега почиње да врши притисак на кинеску владу и да захтева гушење протеста. То је довело до увођења нових забрана, па су 23. маја забрањене све студентске политичке акције, као и сва штампа. Преки суд бива уведен 1. јуна, док 3. јуна бива затворено неколико хиљада студената током нереда током којих је полиција злостављала ученике. Студентима се потом придружују и трговци и радници, нарочито у Шангају. Ширење покрета плаши владу Пекинга која 10. јуна нуди оставке неколико министара. Њена делегација у Версају 28.

³ Група аутора, *Историја револуција XX века IV*, Комунист Београд, Београд, 1970, 89-92.

⁴ Бисенић, Драган, *op. cit.*, 75.

⁵ Група аутора, *op. cit.*, 89-92. ⁶ Бисенић, Драган, *op. cit.*

⁷ Група аутора, *op. cit.*, 89-92. ⁸ Бисенић, Драган, *op. cit.*

јуна одбија да потпише уговор којим се Јапанцима гарантују немачка права у Кини. Минимални циљеви овог покрета су били испуњени, а ситуација се постепено враћала у нормалу. Покрет је значајан и због тога што је укључио пролетеријат.⁹

Октобарска револуција је Кини послужила као пример који је улио наду у решавање економско-социјалних проблема и ослобођење од империјализма. Совјетска влада је, на Лењинову иницијативу, већ 1918. године разрешила Кину свих обавеза које су јој биле наметнуте од стране царске Русије, чиме се у кинеском народу повећава популарност младе совјетске државе. Широм Кине је постојало дванаест марксистичких група, а након низа преговора, од њих се образује Комунистичка партија Кине, 1. јула 1921. године, у Шангају. Један од оснивача је био Мао Цетунг (Mao Tse-Tung), а овим је кинески пролетеријат оснажен организацијом која ће га повести у борбу против страног империјализма. Током 1922. и 1923. године се одиграо низ великих штрајкова кинеских радника, те је на Трећем конгресу КПК дошло до одлуке о сарадњи са партијом Куоминтанг (Kuomintang). Сун Јат-сен (Sun Yat-sen) постаје председник владе у Куанг-Тунгу (Kuang-tung) и успоставља пријатељске односе са СССР-ом.¹⁰ Овим почиње прва фаза кинеске револуције, а појава и деловање „Покрета 4. мај“ говори о томе колико је осећање националног поноса било важније од класне структуре и бољшевичких догми за усвајање и примену кинеског схватања марксизма.¹¹

Под утицајем „Покрета 4. мај“, Кина је ушла у нову еру. У овом периоду иновирани су појмови „народни језик“, „нова поезија“, „мандарински“ и други аспекти у традиционалној књижевности. Преузета је суштина, а одбачен је кич, чиме се стварају услови за писање уметничких песама на пољу музике. Неке нове књижевне форме снажно је промовисала група напредних интелектуалаца, покренувши талас „Новог културног покрета“, у времену када су идеје науке и демократије биле дубоко укорене у народу.

Током овог периода се појавио низ нових музичких организација које су подучавале и истраживале напредна стручна знања из области музике, а међу њима су

⁹ Група аутора, *Историја револуција XX века IV*, Комунист Београд, Београд, 1970, 92.

¹⁰ Група аутора, *Војна енциклопедија IV*, Београд, 1972, 452.

¹¹ Бисенић, Драган, *op. cit.*

били Истраживачки Институт Пекиншког Универзитета, Пекиншко друштво Леиоу и Шангајски Национални Музички Колеџ, међу чијим оснивачима су били Ксиао Јумеи (Xiao Youmei; 1884-1940) и Цаи Јуанпеи (Cai Yuanpei; 1868-1940). Године 1927, под њиховим утицајем, популарност музике и музичке естетике у тадашњем друштву је увелико побољшана. Са унапређивањем знања из области композиције Запада и музичке културе Кине, за које је заслужна група професионалних музичара који су се вратили са студија у иностранству, кинеско професионално музичко образовање је у знатној мери почело да се развија. Први међу изванредним професионалцима на пољу композиције нису били задовољни стваралачким методом „писања стихова према музици“, па почињу да користе нову западњачку композициону технику коју комбинују са традиционалним кинеским модусима и музичким елементима клавирске и камерне музике, чиме стварају бројне соло песме са националним обележјима. Оне су дале значајан допринос новој музици у „Новом културном покрету“.¹²

Дакле, настанак кинеских соло песама се може пратити од почетака 20. века. Историја развоја кинеских соло песама је релативно дуга. Узоре за стварање дела на овом уметничком пољу композитори су пронашли код немачких и аустријских претходника, настојећи да продру до суштине њиховог стваралаштва коју би потом применили у својим делима. Угледали су се на њихове методе рада са музичким материјалом, те су на тај начин комбиновали поетске предлошке са музиком. Тај утицај се види и у односу на третман изабраног текста у деоници гласа и стварање музике коју ће тај текстуални садржај носити, као и на начин писања клавирске пратње односно деонице клавира.¹³

Развој „Покрета 4. мај“ био је важан фактор који је подстакао и убрзао настанак и развој кинеске соло песме. Током „Покрета 4. мај“ интелектуалци су позивали на демократију и науку, а за то време су кинеске соло песме наставиле тенденцију да апсорбују суштину западњачких творевина. Како уметност увек прати социјалну ситуацију у свом окружењу, соло песме се формирају тако да на што вернији начин пренесу различите мисли и емоције које су владале у народу. Дакле, током развоја

¹² 杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Јинзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

¹³ 朴微威, 德奥艺术歌曲与中国艺术歌曲特征与差异性探讨 (Веивеи, Парк, *Дискусија о карактеристикама и разликама немачко-аустријских соло песама и кинеских соло песама*, Часопис Универзитета у Лиаонингу (Издање о природним наукама), Музички Конзерваторијум у Шенијангу, Шенијанг, Лиаонинг, 2017.)

кинеских соло песама с почетка 20. века нагласак је стављан на унапређивање и развој емотивних аспеката у ови музичким делима. Током овог периода књижевност је такође изнедрила велики број песника који су се изражавали на веома емотиван и интиман начин, те будући да су их читаоци препознали као искрене и одане себи, композитори су такође почели да вреднују њихову поезију и да препознају њихове песме као квалитетну основу за своја будућа дела. Друго, након „Покрета 4. мај“, многи напредни интелектуалци су искористили овај историјски тренутак за наглашавање тежње ка ширењу демократске науке Запада.¹⁴

Прва особа која је употребила музички термин „уметничка песма“ у Кини био је Ксиао Јумеи, а преведен је на основу немачког “Kunstlied”.¹⁵ Ова чињеница потврђује значај немачке културе и снагу утицаја који је музика немачких композитора имала на кинеске композиторе почетком 20. века. Још једна таква чињеница је она која говори да су кинеске соло песме, због посебних историјских околности развоја и културних фактора тога времена, у раним фазама развоја белканто вокалне уметности у Кини имале већу заступљеност од опере и биле су распрострањеније, како по броју насталих дела, тако и у извођачкој пракси. С једне стране, разлог томе лежи и у податку да уметност вокалне технике белканта у Кини такође води порекло од '20-их година прошлог века, када је кинески народ био у најнемирнијим и најосетљивијим временима и када није имао најбоље материјалне и друштвене услове за развој. Због своје снажне и особене традиције, као и карактеристичних европских културних и уметничких гена које поседује, опера неизбежно наилази на јаче културне баријере у свом ширењу по Кини. Стога су уметничке песме, као облик комуникације који је једноставнији и ефикаснији и нарочито као облик вокалног уметничког изражавања који на једноставнији начин разбија културне баријере, чиниле највећи део кинеске белканто вокалне технике у првој половини 20. века.¹⁶

Током '20-их и '30-их година 20. века, због рађања великог броја соло песама које су биле на високом уметничком нивоу, музиколози називају овај период „првим златним периодом“ развоја кинеских соло песама. Ситуација „лаке опере и истицања

¹⁴ Ibidem

¹⁵ 胡东冶, 溯源与省思——中国艺术歌曲概念之厘清与界定 (Донгге, Ху, *Праћење порекла и промишљање – Разјашњење и дефинисање појма кинеских уметничких песама*, Школа за музичко образовање, Шенианг Музички Конзерваторијум, Шенианг, Лиаонинг, 2021.)

¹⁶ Ibidem

песама” увелико је побољшана након оснивања Народне Републике Кине. Као резултат тога, оперска уметност Кине је касније остварила велики напредак у погледу броја дела, жанрова и уметничких стилова.¹⁷

Период '30-их и '40-их година 20. века

Кинеске уметничке песме су настале током „Новог културног покрета“, али су довеле до првог стваралачког врхунца током '30-их година прошлог века.¹⁸ У овом периоду настаје велики број нових дела која су заслужна за сазревања форме. Ипак, тадашње тешко стање унутрашње политике, привреде и безбедности Кине одразило се на уметничко стваралаштво, а самим тим и на музику, па већина дела насталих у овом периоду носи патриотске и националне боје.

У Шангају је, 1930. године, Комунистичка партија Кине покренула левичарски културни покрет. Под утицајем овог културног покрета појавио се „Савез левичарских музичара“. Већина дела која су припадници овог савеза креирали одликовала су се тематиком антиимперијализма, антифеудализма и националног спаса.¹⁹ Они су заслужни за формирање новог музичког стила са снажном мелодијом и значајним текстовима, којим су освежили стваралаштво кинеских соло песама. Истовремено, Кина је била под великим утицајем Другог кинеско-јапанског рата који се одиграо 1931. године, када је Јапан напао Манџурију (Manchuria) која се налази у северном делу Кине. Многи научници и интелектуалци су тада покренули антијапански покрет. Композитори су у овом периоду почели да пишу дела којима су позивали народ на борбу против освајача и којима су подстицали наду у коначну победу.²⁰ Соло песма се тада значајно истакла као музички жанр, нарочито због могућности доношења текста у краткој форми коју је она пружала.

Истовремено, професионално музичко образовање се у Кини такође брзо развијало, а истакли су се академски композитори међу којима су најзначајнији Хуанг Зи (Huang Tzu; 1904-1938) и Хе Лутинг (He Luting; 1903-1999). Њихова музичка дела

¹⁷ Ibidem

¹⁸ Ibidem

¹⁹ 杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Јинзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

²⁰ Zhu, Gehui, *A Selective Study on Chinese Art Songs after 1950*, West Virginia University, Morgantown, West Virginia, 2021.

не само да наслеђују суштину кинеске класичне музике, већ укључују и западњачке технике композиције, дајући им нове карактеристике и чинећи националну музику емотивнијом. Током овог периода важну улогу имале су антијапанске, патриотске и уметничке песме са темом носталгије.

Године 1937. Јапан је објавио тотални рат и започео инвазију на Кину са циљем колонизације. То је довело до уједињења припадника неколико различитих фракција кинеског народа који су се сада заједничким снагама бориле против обостраног непријатеља.²¹ Интензивирање антијапанског рата '40-их година 20. века подстицало је све већи број композитора да стварају соло песме са лирским и наративним обележјима, са патриотским темама, против рата и са критиком јапанских ратних зверстава. Западна вокална техника белканта је представљала основну вокалну технику при извођењу ове врсте песама. Ове песме су у себи интегрисале музичке карактеристике традиционалне кинеске музике и одликовале су се наглашеном емотивношћу. Због тога је ова фаза музичког стваралаштва Кине променила перцепцију композиционог стила и естетске вредности соло песама.²²

Након осам година тврдоглавог отпора аутохтоног становништва и након пораза Јапана од стране Америке, јапанске трупе су се коначно предале 1945. године. Одмах након тога је избио грађански рат између Националистичке партије и Комунистичке партије Кине, будући да су обе тежиле поседовању целокупне власти над државом. Победу је однела Комунистичка партија Кине, 1949. године, што је довело до оснивања Народне Републике Кине (НРК). Националистичка партија се повукла на Тајван и тамо успоставила сопствени независни режим. Ова чињеница илуструје кључно значење поменутог историјског периода као суштински одлучујућег при реформисању и реинтерпретацији традиционалне кинеске музике, као и апропријацији западне уметничке музике која је била у служби интензивне политичке пропаганде.²³

Оснивање Народне Републике Кине је означило завршетак Другог светског рата и завршетак грађанског рата. Релативно стабилна и мирна политичка и социјална ситуација пружила је плодно тло за развој соло песме. Све више конзерваторијума је

²¹ Ouyang, Yiwen, *Westernisation, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music*, Royal Holloway, University of London, 2012.

²² 杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Јинзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

²³ Ouyang, Yiwen, op. cit.

тада оснивано и све више музичара је радило на повећавању значаја кинеске уметничке песме. Кинеске соло песме су све више ценили и музички неуки, људи из народа, чиме се повећао круг њене публике.²⁴

Период од '50-их година 20. века до данас

Економија се значајно опоравила током прве деценије након оснивања НРК под једнопартијском владом Комунистичке партије. Упркос катастрофалној економској политици „Великог скока напред“ која је трајала од 1957. до 1961. године, а која је обухватила брзу индустријализацију и изазвала озбиљну нестабилност, као и пратећу глад широм земље, национална индустрија се све брже развијала. Међутим, иако је друштво стекло стабилност, сукоб између друштвених класа је и даље био наглашен, а класна борба је остала у фокусу политичког живота. Мао Цетунг је тежио ка радикалнијој социјалистичкој реформи и супротставио се партијским лидерима који су били против поверавања превише економских интереса појединцу. Он је покренуо политичку кампању против ових „десничара“ 1957. године, са циљем да настави револуцију, не само на материјалном већ и на духовном плану. Цетунг је осмислио националну кампању „Културне револуције“ у којој је позвао младе да буду пионири. Нажалост, на многим местима ова кампања се претворила у злонамерну фракцијску борбу између политичких фракција и неселективно уништавање целокупног наслеђа древне културе. Овај немирни период је трајао од 1966. до 1976. године и до донео је несагледиве губитке друштву, економији и култури Кине. Музика ове епохе, осим што је наследила и продужавала политичке интересе потекле из ратних времена, све више се доводила у оквиру социјалистичке индустријализације. Политичка контрола музике достигла је зенит, па чак и деформацију током „Културне револуције“, показујући непријатељство према готово свим облицима западне уметничке музике. Међутим, политика овог периода је и даље била плодно тло за нека веома утицајна музичка дела која су намерно користила форме и технике западне уметничке музике, док су носила отворено политичко значење.²⁵

Док је цела земља пролазила кроз реформе и иновације у политици, економији и

²⁴ Zhu, Gehui, *A Selective Study on Chinese Art Songs after 1950*, West Virginia University, Morgantown, West Virginia, 2021.

²⁵ Ouyang, Yiwen, *Westernisation, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music*, Royal Holloway, University of London, 2012.

култури, „Културна револуција“ је утицала на прекидање економског, политичког, културног и образовног развоја Нове Кине. У овом периоду су соло песме имале мало простора за опстанак. Ипак, објављивање песничке публикације „Нове песме са бојног поља“ означава долазак нове ере песничког стваралаштва. Са друге стране, стварање соло песама комбинује се са народним песмама, а њихове мелодије и пратња се прилагођавају стварању нових уметничких песама које задржавају једноставност народних песама, формирајући нове националне соло песме са кинеским карактеристикама. У многим делима се народни мотиви на различите начине комбинују са разним техникама уметничког стваралаштва, а као резултат настаје низ значајних дела у овом жанру.²⁶

Године 1976. Мао Цетунг је умро, чиме је и „Културна револуција“ окончана. Комунистичка партија и народ су се сложили у мисли да је то била велика грешка, те да су Кини потребне нове реформе за ревитализацију земље. Процес реформи је донео виталност привреди. Културне и уметничке праксе стекле су сразмерно велике слободе, али никако у оном смислу који би разумели они који су навикли на степен либерализма који је владао на Западу. Марксизам и револуција више нису били главне теме политичке пропаганде, а заменили су их национализам и модернизација. Реформски покрет је такође донео проблеме као што су инфлација, корупција и све већи економски јаз између сталежа. Овај период је био кључан за искорак Кине у спољни свет, у којем су западна уметничка музика и њено кинеско наслеђе функционисали као кључни медиј за дипломатију, промовишући национални имиџ. У међувремену, музика је такође претрпела утицај маркетинга и композитори су искусили борбу између своје индивидуалности и колективних националистичких амбиција. У сваком случају, политика се у много већој мери налазила „у позадини“ културних збивања, него што је то био случај '30-их и '40-их година 20. века, када је кинеска традиционална народна музика претворена у политичку пропаганду комунистичких вредности.²⁷

Након завршетка „Културне револуције“, кинеско уметничко стваралаштво ушло је у еру просперитета и препорода. Нови живот, нова атмосфера и нове идеје које

²⁶ 杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Јинзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

²⁷ Ouyang, Yiwen, op. cit.

су донели „реформа и отварање“, утичу на емотивни израз композитора у стварању музике. Дошло је до огромног повећања броја насталих соло песама, до промишљене употребе текстова, композиционих техника и метода певања. Ове песме нису само мелодичне, осебујне, националне, певне и лирске, већ одражавају дубока филозофска размишљања и имају високу књижевну вредност, а инспирисане су немачким и аустријским соло песмама и киеским соло песмама из периода '30-их и '40-их година прошлог века.²⁸ Током '50-их година спроведена је реформа народних инструмената у виду осавремењавања њихове израде која је сада вршена уз помоћ савремених индустријских материјала, док су '80-их година уведене нове технике свирања народних инструмената.²⁹

По уласку у осамдесете године прошлог века, услед даљег економског и културног просперитета, оперска уметност Кине се развијала великим корацима.³⁰ У периоду од 1980. до 2000. године, просперитетна фаза кинеских уметничких песама је достигла други златни период развоја. Упоредо са новим реформама и отварањем према западном свету, књижевност и уметност су се у Кини брзо развијале.³¹ Композитори су у овом периоду стварали бројне соло песме са темом „величања живота и слављења времена“, а на своје музичко стваралаштво примењивали су различите технике компоновања, формирајући сасвим особена уметничка дела.³²

Крајем 20. века, под окриљем диверсификације света, утицаји музике из целог света постепено се могу уочавати у кинеској музици. Композитори комбинују традиционалне композиционе поступке са модерним техникама како би њихова дела представила музичке карактеристике са изразитим и богатим емоционалним слојевима. У стваралаштву соло песама инспирација се црпе из традиционалне националне културе и упија се суптилност стране музике, док се истовремено, у погледу песничке иновативности, истражују песме са кинеским карактеристикама које одражавају

²⁸ 杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Јинзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

²⁹ Ouyang, Yiwen, *Westernisation, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music*, Royal Holloway, University of London, 2012.

³⁰ 胡东治, 溯源与省思——中国艺术歌曲概念之厘清与界定 (Донгие, Ху, *Праћење порекла и промишљање – Разјашњење и дефинисање појма кинеских уметничких песама*, Школа за музичко образовање, Шенианг Музички Конзерваторијум, Шенианг, Лиаонинг, 2021.)

³¹ Wenxuan, Cao, *A Study of the Literary Phenomena of the 1980s in China* (in Chinese), Beijing University Press, 1988.

³² Yan, Tingyu, *A Guide to Chinese Art Songs from 1970 to 2010*, West Virginia University, Morgantown, West Virginia, 2023.

национални карактер који се знатно разликује од западног.³³

Од почетка другог миленијума па све до данас траје нова фаза развоја кинеске уметничке песме. Стални развој кинеске привреде у таласу економске глобализације и побољшавање животног стандарда људи, довели су до уздизања културног живота, пружајући економску и идеолошку основу за развој кинеских соло песама након 2000. године. Прославу педесете годишњице оснивања НРК обележиле су певачко-композиторске манифестације, прве манифестације ове врсте у историји кинеске музике. Тако је развој кинеских соло песама постао важно подручје бриге за развој музичке културе у Кини. У овом периоду стваралаштва композитори су интегрисали стилске карактеристике новог доба како би својим соло песмама удахнули нови дух времена. Дела носе кинеска културна обележја, а публика их радо прихвата.³⁴

³³ 杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Јинзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

³⁴ Li, Yue, *The Development of Chinese Art Songs in the Twentieth century*, Nanjing Normal University, 2007, 27.

Тематика кинеских соло песама и њихов однос према модерности

Соло песма је превасходно камерни облик, за разлику од арије и соло кантате. Карактерише је извесна интимност, уздржаност у изразу и одсуство спољашњег сјаја, нпр. колоратура. Ипак, управо зато се путем ње лакше постиже продубљено тумачење поетског текста музиком.³⁵ Кинеске соло песме изражавају дубоке личне емоције, које певачима омогућавају остваривање снажне везе са поезијом.

У погледу тематике, кинеске соло песме настале пре '50-их година 20. века, могу се сврстати у оне које се служе класичном кинеском поезијом, оне које користе модерну кинеску поезију и на оне које доносе ратну тематику, што доводи до одражавања друштвене стварности путем приказивања патње народа. Оваква песме захтевају остваривање права на слободу и једнакост.³⁶

Осим што баштине основне карактеристике традиционалних европских соло песама, кинеске соло песме носе и две значајне „кинеске карактеристике“ које се огледају у тематици, садржају и стилу изражавања. Најпре је тема „националне кризе“ почела да улази у поље уметничког песничког стваралаштва. Овакав избор теме коси се са традиционалном европском праксом у којој су најчешће коришћене теме у соло песмама љубав, очекивање, лепота природе и пролазна срећа у животу.³⁷ Дакле, иако донекле наслеђују елементе традиционалних европских соло песама, кинеске соло песме, поред својих општих карактеристика, приближавају свој садржај актуелним дешавањима у земљи и актуелној политици, што није случај код, на пример, немачког лида. Иако је поетски језик метафоричан, а музички језик суптилан, намера кинеских композитора остаје јасна и уочљива.

Такође, спрам тематике коју носе, кинеске уметничке песме се могу поделити у следеће категорије: на соло песме са патриотском тематиком, на соло песме са изразито поетским садржајем и на соло песме у којима је основни нагласак на емотивности. Песме са патриотском тематиком нераскидиво су повезане са

³⁵ Skovran, **Душан Прецић** Vladimir, *Naukao o muzičkim oblicima* (7. izdanje), Beograd: Geokarta, 1991.

³⁶ Yan, Tingyu, *A Guide to Chinese Art Songs from 1970 to 2010*, West Virginia University, Morgantown, West Virginia, 2023.

³⁷ 张文英, 曲高和众——雅俗共赏——中...对欧洲艺术歌曲的借鉴与发展 (Венинг, Жанг, *Музика је узвишена и публика може да цени и префињене и популарне укусе — Референца и развој кинеских уметничких песама на европске уметничке песме*, 2005.)

идеолошким потребама народа. Кроз развој кинеских соло песама, дух родољубља је усађен у дела настала у различитом периоду. Савремени ствараоци кроз патриотске песме претежно изражавају визију будућег развоја земље.³⁸

На Западу, бити „модеран“ у специфичном контексту 20. века призива негацију рационалности просветитељског мишљења, побуну против конзервативних вредности реализма и одбацивање свих традиционалних облика уметности, архитектуре и религије. У западној уметничкој музици, музички модернизам је „изишао из експанзије тоналитета у касном романтизму и пробоја у атоналност у раним деценијама 20. века”.³⁹ У Кини, током исте ере, бити „модеран“ значи присвојити традиције западног просветитељства у реформисању кинеског друштва. У дискурсу рецепције западне уметничке музике, вишеделна структура, нотација и инструменти западне уметничке музике су се ценили као симболи „прогресивне“, рационалне, научне западне модерности која се доживљавала као антитетичка субјективно замишљеној конзервативној и „заосталој” култури. Различите етапе музичке модернизације у Кини су се одиграле у складу са друштвеном и политичком пропагандом, а ту се убрајају присвајање иновација у области народне музике и уграђивање романтизованих елемената кинеске народне музике у конструкцију националистичког модернизма који тражи равноправан статус дела у канону западне класичне музике.⁴⁰

Међутим, кинеска мултиетничка култура дала је народним песмама разноврсне боје. Народне песме су биле аранжиране као уметничке песме, а композитори су често писали уметничке песме користећи стил народне песме. Песме компоноване са фолклорним елементима постале су један од начина изражавања етничке припадности народа Кине. Хиљадама година, уметничка вредност и наслеђе народних песама били су ограничени, јер су се оне преносиле већином усмено.⁴¹ Бројни кинески композитори 20. века почели су да примењују фолклорне елементе у стварању уметничких песама. Употреба музичког материјала народних песама обухвата њихово прилагођавање или реаранжирање. Користили су се текстови, мелодије и ритмички обрасци карактеристични за народне песме, као и њихова изворна тематика.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Born & Hesmondhalgh, *On Difference, Representation, and Appropriation in Music, Western Music and Its Others*, University of California Press, 2000, 12.

⁴⁰ Ouyang, Yiwen, op. cit., 45-46.

⁴¹ Nai-min, Li, *Talking about the national and contemporary nature of music* (in Chinese), People's Music, 1980.

Анализа одабраних кинеских соло песама

Кинеске соло песме које се анализирају у овом раду и које су одабране за извођење на завршном реситалу одликују се високим уметничким квалитетом, те њихов избор није извршен насумично. Ова дела су уједно имају велику историјску вредност, било због текстуалног садржаја који користе или једноставно због своје јединствености у историјском контексту настанка. Зато ће анализа ових дела бити превасходно усмерена на откивање њиховог значаја и њихових особених карактеристика, које ће у наставку бити упоређене са карактеристикама дела која су на њих могла извршити извештај.

Da Jiang Dong Qu - Qin Zhu

Као што је претходно поменуто, деценија од 1920. до 1930. године се, у кинеској вокалној музици, сматра периодом настанка уметничких песама у правом смислу те речи, односно соло песама вишег уметничког квалитета. За овај период је нарочито карактеристично коришћење античке поезије као текстуалног предлошка музици, а међу најзначајнијим композиторима из овог периода истиче се Кин Џу (Qin Zhu; 1893-1959). Џу је студирао у Немачкој. Његово друго име, које се заправо сматра првобитним именом, је Лиао Шанг Гуо (Liao Shang Guo).⁴² У својој младости Џу се није бавио музиком, па тек у зрелијим годинама живота пише своје две најпознатије соло песме које се често изводе и данас, а то су песме *Da Jiang Dong Qu* (大江东去), односно *Велика река Јангце тече ка истоку* и *Wo Zhu Chang Jiang Tou* (我住长江头), односно *Живим на врху реке Јангце*. Поред свог композиторског рада, Кин Зу је је дао велики допринос на пољу музичке естетике, са својим репрезентативним делима „Музички разговор“ и „Општа теорија музике“.⁴³

Џу је соло песму *Da Jiang Dong Qu* написао на текст Су Шија (Su Shi; 1037-1101). Кинеске соло песме се, већ од свог настанка, одликују високим квалитетом и брзим развојем, али се соло песма *Da Jiang Dong Qu* сматра једном од првих кинеских

⁴² Chang, Tingting, *A Survey of Selected Classical Chinese Art Songs for Solo Voice and Piano from 1920 to 1950*, West Virginia University College of Creative Arts School of Music, Morgantown, West Virginia, 2020.

⁴³ 王建波, 20 世纪初德奥艺术歌曲与中国艺术歌曲对比研究 (Јианбо, Ванг, Компаративна студија немачких и аустријских уметничких песама и кинеских уметничких песама почетком 20. века, 2017.)

соло песама које постављају озбиљније уметничке критеријуме, насупрот до тада ствараним песмама које су у већој мери биле на нивоу школских радова. Ова соло песма је чак названа „првом кинеском соло песмом на текст древне поезије“.⁴⁴

Превод стихова песме гласи:⁴⁵

Велики снажни Јангце са узбурканим таласима тече ка истоку,
далеко носи галантне душе давно прошлих дана.
За древну тврђаву на западу се каже да је
Гримизна литица, где је Вејеву морнарицу победио Џоу из доба Три краљевства.
Камење је бачено у небо посвуда,
моћни таласи мора да су се разбили о обале бацајући високу пену налик снегу.
Реке и планине сликају данашњи пејзажи,
где је некада било много храбрих и херојских људи.
Замислите Џоуа у најбољим годинама,
обученог у цивилну одећу заједно са својом младом невестом, мора да је био галантан.
У руци је држао лепезу од перја са свиленим грбом на врху,
са хумором се побринувши да буде сигуран
да се јарболи и лобање Вејеве морнарице дижу у дим и претварају у пепео.
Мој ум лута по историји која је овде,
моја сентименталност је без сумње изазвала моје ране седе.
Живот је сан,
дозволи ми да подигнем чашу за реку, месец и његов одраз.

Теме песама које припадају древној поезији, а које су поједини композитори најрадије користили као полазиште за своја музичка дела, носе претежно социјалну тематику. Такође се у њима неретко фокусира на детаљан приказ унутрашњег света протагонисте, који је детаљан и дубок, пун жеља и захтева за остваривањем будућих циљева.⁴⁶

Сматра се да је соло песма *Da Jiang Dong Qu* написана 1920. године, када је Кин Џу студирао у Немачкој. У једном летњем дану, када је Џу пловио по реци са својим пријатељем, време је изненада постало ветровито и кишовито, што је изазвало његову снажну забринутост за судбину своје домовине. Инспирисан овим догађајем, Џу је искористио текст Су Шијеве поеме како би створио своју соло песму. У овој песми је

⁴⁴ 杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Јинзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

⁴⁵ ауторски превод са кинеског језика коришћен је за све кинеске соло песме

⁴⁶ 王建波, 20 世纪初德奥艺术歌曲与中国艺术歌曲对比研究 (Јианбо, Ванг, Компаративна студија немачких и аустријских уметничких песама и кинеских уметничких песама почетком 20. века, 2017.)

изражено песниково уважавање минулих херојских подвига и атмосфера опште меланхолије због његовог нецењеног живота. Кин Џу тиме настоји да искаже свој ентузијазам и приврженост служењу домовини.⁴⁷ Снажно је веровао у тезу да „поезија постоји у музици, а музика постоји у поезији“, коју је сам изрекао,⁴⁸ и зато је природно композиторово настојање да на што реалнији начин ослика стихове древне поезије, али тако да не наруши њихов „дух“ и атмосферу која у древној поезији преовлађује.

Соло песма *Da Jiang Dong Qu* припада типу прокомпоноване песме која се састоји од неколико карактерно различитих одсека. Нарочито је необичан хармонски план овог дела. Наиме, у песми се могу уочити необична сазвучја и сасвим јединствен хармонски след какав није типичан за музику Запада. Дело започиње у де-молу, мада већ у првом такту тоналитет делује сасвим нејасно и „замагљено“, будући да се након тоничног акорда јавља акорд који би се могао протумачити као вантонална (молска) субдоминанта за акорд субдоминантне функције, или евентуално као пролази акорд који из тонике води у умањени за трећи ступањ у де-молу, вођични септакорд Еф-дура, који се варљиво разрешава у шести ступањ, односно у тонични акорд де-мола, или би

се могао посматрати као заменик вантоналне доминанте за трећи ступањ де-мола, који се, поново, сасвим неочекивано, варљиво разрешава у тонични акорд (Пример 1). У оба случаја, сигурно је да овакав хармонски ток ствара утисак тоналне „замагљености“ и доприноси мистичности почетне атмосфере у овој соло песми.



Пример 1.

⁴⁷ Chen, Yixuan, *A Performance Guide of Sixteen Chinese Art Songs: A Selective Study of Seven Distinguished Chinese Art Song Composers*, The Ohio State University, 2021.

⁴⁸ 韩梅, 新诗、德奥风、美声唱法与 2...早期中国艺术歌曲格范的确立 (Мен, Хан, *Нова поезија, немачки и аустријски стил, белканто и 20. век, Успостављање раних кинеских стилова уметничких песама*)

Прва музичка фраза, такође сасвим изненадно, завршава у Ас-дуру, након чега се јавља еф-мол и потом полазни де-мол. Следи мутација која доноси одсек сасвим другачијег карактера, али у којем и даље постоје извесна хармонска „изненађења“ попут акорда који би се у својој енхармонској замени могао протумачити као доминанта паралелног ха-мола, или вантонална доминанта за шести ступањ у Де-дуру која се, опет, варљиво разрешава у тонични акорд (Пример 2). Крај композиције поново доноси мутацију и повратак у почетну атмосферу.



Пример 2.

Деоница гласа у овој соло песми у великој мери подсећа на немачки лид, будући да се у њој среће поступан мелодијски покрет колико и већи и мањи интервалски скокови, док су паузе након краћих мелодијских целина и у самом њиховом току много заступљеније него у аријама белканто типа. Гласовни регистар није нарочито широк, будући да се протеже у распону велике дециме, али сама фонетика кинеског језика и прожетост интервалским скоковима различите интонативне тежине намећу извесне потешкоће и високе интерпретативне захтеве.

Клавирска деоница у кинеским соло песмама доноси исти музички израз као и вокална мелодија, те су оне међусобно зависне и комплементарне. Деоница клавира је, у соло песми *Da Jiang Dong Qu*, хармонски, мелодијски, ритмички, агогички и артикулационо веома богата, уз шта такође изискује тембралне, карактерне и промене темпа при интерпретацији. Сваки тон и свако сазвучје имају своју специфичну улогу. Будући да клавирска деоница готово све време удваја мелодију вокалне деонице, нарочито је битно да пијаниста и певач буду сасвим усаглашени. Када се изводе соло песме попут ове, певач и пијаниста постају равноправни партнери, којима се поставља задатак међусобне сарадње и кохеренције. Из тог разлога би се могло закључити да се

њихов однос не може окарактерисати као однос певача и клавирске пратње, већ као однос равноправног дуа.⁴⁹

Такође, на основу различитих уметничких карактеристика, различите врсте соло песама изискују различите начине интерпретације. Наиме, екстетски критеријуми које поставља древна кинеска поезија намећу извесну интровертност при извођењу соло песме. У древној кинеској поезији се придеви попут „светлог, белог, правог и изложеног“ сматрају највећим табуом, док се имплицитност и уздржаност постављају за основне естетске критеријуме и циљне идеале.⁵⁰ Из тог разлога, чак ни при интерпретацији соло песме попут *Da Jiang Dong Qu*, која ствара утисак емотивно бујне и музички снажне концепције, певач не треба да се у потпуности препусти својој инспирацији, него радије прави израз треба да тражи у уздржаности, која није страна ни интерпретацији немачког лида.

Ову соло песму најчешће изводе басови и баритони, али нису ретка ни тенорска извођења.⁵¹ Метода певања древне кинеске поезије носи филозофију – „један слог за једну ноту“, те и Џу природно усклађује музику и речи путем силабичног третмана текста. Музички израз је, у овој соло песми, јединствен и дубок, истовремено и херојски и грациозан, чиме се у потпуности одражава уметничка лепота древне кинеске поезије. На појединим местима, у деоници клавира, композитор такође настоји да симулира звук кинеских музичких инструмената. Кинеска древна поезија и кинеске соло песме настајале су и развијале се у посебним друштвеним околностима „унутрашњих и спољашњих невоља“, док су музичари „позајмљивали прошлост да опишу садашњост и истражују стварност“, па не зачујућује ни композиторово коришћење садржаја и смисла древне поезије ради критике тадашњег друштва и унутрашње интроспекције свог личног бића.⁵²

⁴⁹ 胡东冶, 溯源与省思——中国艺术歌曲概念之厘清与界定 (Донгие, Ху, *Праћење порекла и промишљање – Разјашњење и дефинисање појма кинеских уметничких песама*, Школа за музичко образовање, Шенианг Музички Конзерваторијум, Шенианг, Лиаонинг, 2021.)

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Chen, Yixuan, *A Performance Guide of Sixteen Chinese Art Songs: A Selective Study of Seven Distinguished Chinese Art Song Composers*, The Ohio State University, 2021.

⁵² 龚诗杰, 中国古诗词艺术歌曲与德奥艺术歌曲之比较 (Схије, Гонг, *Поређење древне кинеске поезије и уметничких песама са немачким и аустријским уметничким песмама*, 2023.)

Wo Zhu Chang Jiang Tou - Qin Zhu

Соло песму *Wo Zhu Chang Jiang Tou* (我住长江头), чији наслов у преводу значи *Живим на врху реке Јангце*, такође је написао Кин Џу, овога пута на стихове песме Ли Зија (Li Zhiyi; 1048-1117). У овој соло песми се описује раздвајање љубавника, док главну композициону нит чини мотив реке Јангце. Међутим, осим што је пренео уметнички концепт оригиналне поетске творевине, композитор јој је, путем музике, удахнуо ново значење. Док, са једне стране, песма изражава чежњу растављених љубавника, она, са друге стране, преноси Зуијеву чежњу и тугу услед губитка пријатеља који су свој живот положили за своју земљу. Током контрареволуционарног удара, Кин Џу је био сведок бројних бруталних убистава својих пријатеља,⁵³ која су га испирисала да напише ову соло песму, иако се то не може на први поглед закључити из њене тематике.

Будући да је Џу био веома активан у протестној организацији која се супротстављала владајућој војној власти, након неуспеха Велике револуције који се догодио 1927. године, његов живот је настављен у изгнанству. Тек тада је почео да користи име Кин Џу као псеудоним, ради прикривања правог идентитета. Написао је ову соло песму да би тајно прославио поклекле саборце, имплицитно изражавајући своју трауму и фрустрацију проузроковану њиховим губитком.⁵⁴ Познавање овог историјског контекста је неопходно ради стварања праве слике о соло песми при њеној интерпретацији. Уместо фокусирања на светла и страствена осећања која су повезана са љубављу и која поетски садржај намеће наизглед сасвим очигледно, пред извођаче се поставља изазов дубљег и ширег тумачења музике коју је Џу веома свесно и сврсисходно написао.

Превод стихова песме гласи:

Живим на врху реке Јангце.
Ти живиш на крају исте реке.
Цео дан ми недостајеш, али не могу да те видим.
Али обоје пијемо из исте реке.
Када би ова река икада пресушила?

⁵³ 王建波, 20 世纪初德奥艺术歌曲与中国艺术歌曲对比研究 (Јианбо, Ванг, Компаративна студија

немачких и аустријских уметничких песама и кинеских уметничких песама почетком 20. века, 2017.)

⁵⁴ Mo, Jigang, *Chinese Art Song Performance Guide* (in Chinese), Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2003, 36.

Колико брзо би се моје жаљење завршило?
Да бар и ти према мени осећаш исто.
Онда не бих јадиковала због своје љубави према теби.

Ова соло песма је написана и објављена 1930. године у часопису “Art of Music”, а касније је уврштена у Кин Џуову песмарицу под називом “Realm of Music”.⁵⁵ На почетку песме, почетак и крај реке Јангце, који се у неким преводима срећу и под називима „глава“ и „реп“, користе се за описивање удаљености између главне протагонисткиње и њене вољене особе, док је, уз помоћ музике, њена дубока чежња веома деликатно представљена. Песник је слојевитост женине емотивности метафорички приказао путем реке која бескрајно тече. Једноставан и еуфемистички језик открива дубоке мисли. Разлика између ове Џуове соло песме и соло песме *Da Jiang Dong Qu* управо се може тражити у степену деликатности емотивног израза.⁵⁶

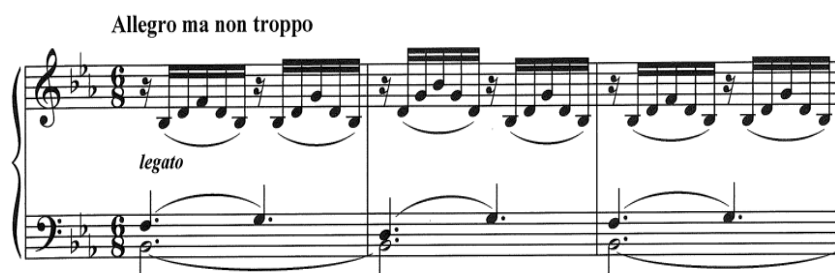
Песма се, по својој структури, налази између варијационо-строфичне и прокомпоноване форме, будући да се у њој јављају елементи понављања, иако оно није у потпуности доследно. Ни строфичност ни прокомпонованост нису у потпуности изражене и јасне, мада је прокомпонованост израженија. Из тог разлога ни сама форма није у потпуности јасна нити се може стриктно дефинисати.

Вокална деоница у овој соло песми нарочито долази до изражаја због своје очигледне разрађености и лирске распеваности. Ипак, она свакако није типична за западну музику и умногоме уноси дух кинеске културе. Сам почетак деонице гласа сасвим асоцира на пентатонску лествицу, док цела деоница, до краја песме, у звучном погледу делује модално. Доминира поступан мелодијски покрет прожет претежно мањим интервалским скоковима који не ремете његов миран ток. Нотне вредности су сразмерно дугачке и једнаке, а тонови су повезани легатом. Текст је третиран силабично, док је целокупна деоница, иако непроменљивог темпа, прожета бројним суптилним агогичким нијансирањима.

⁵⁵ Jiang, Xiaomeng; Qu, Haijun, *Analysis of Artistic and Singing Skills of Qing Zhu's 'I Live at the Source of the Yangtze River'*, Northern Music 255, no. 9, 2014, 64.

⁵⁶ 杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Јинзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

На тоналном плану се јавља искључиво Ес-дур, са евентуалним краткотрајним иступањима у паралелни це-мол, иако тоналитет у звучном погледу не делује толико јасно. На хармонском плану се јављају готово искључиво дијатонски акорди, уз ретку појаву алтерованих сазвучја, али функционални однос тих сазвучја није у потпуности еквивалентан правилима класичне хармоније којима се користи музика Запада, као и музика немачког лида. На самом почетку композиције се смењују искључиво доминантна функција и акорд трећег ступња који се изузетно ретко среће у класичној хармонији, нарочито на самом почетку дела и у толиком броју понављања (Пример 3).



Пример 3.

У даљем музичком току, тонални центар се јасније испољава, али су моменти тоналне „замагљености“ и недефинисаности и даље присутни.

Фактура клавирске деонице с почетка песме, у којој се дуже нотне вредности у левој руци супротстављају разложеним акордима десне руке која доноси карактеристичну ритмичку фигуру састављену од шеснаестинске паузе и пет шеснаестина у такту 6/8, приказује сцену таласања воде на реци Јангце, истовремено постављајући умирујући карактер песме. Композитор је у оригиналној партитури истакао да клавирску деоницу треба изводити толико нежно и повезано да готово почне да подсећа на харфу.⁵⁷ И у овој Џуијевој соло песми се у деоници клавира среће удвајање мелодије деонице гласа, с тим што оно овде није нужно испољено у деоници десне руке. Клавир све време представља равноправног партнера гласу, стварајући атмосферу и постављајући хармонску подлогу која ће певачу помоћи при извођењу песме. Деоница је такође богата бројним агогичким и динамичким нијансирањима, а тонови се све време изводе повезано.

Ову Џуијеву соло песму изводе баритони и тенори, али неретко и мецосопрани, па чак и сопрани. Опсег вокалне деонице је прилично широк и протеже се до распона

⁵⁷ Zhu, Changli, *The Features of the Piano Accompaniments of Qing Zhu's Art Songs based on Classical Chinese poetry* (in Chinese), *Journal of Xi'an Conservatory of Music* 33, no. 4, Jiaoxiang, 2014, 123.

дуодециме, али се претежно креће по средњем гласовном регистру, те не изненађује чињеница да ову песму изводе најразличитији типови гласова.

Si Xiang - Huang Tzu

Тридесетих и четрдесетих година прошлог века, на пољу кинеске соло песме настаје велики број нових дела која бивају све зрелија и квалитетнија. Формиран је нови музички стил са снажном музиком и моћним текстовима, значајно освежавајући стваралаштво кинеских соло песама и градећи драгоцену музичку историју. Истовремено, професионално музичко образовање у Кини се такође брзо развијало, а истакли су се академски композитори међу којима су били Хуанг Зи и Хе Лутинг. Њихова музичка дела не само да наслеђују суштину кинеске класичне музике, већ уједно имплементирају западњачке технике компоновања, удахњујући нови сјај и поспешујући емотивни интензитет кинеске музике. Ова фаза музичког стваралаштва је променила креативни стил и естетске концепте кинеских соло песама.⁵⁸

У Хуанг Зијевом стваралаштву соло песма је била најистакнутији жанр. Зналачки је интегрисао поезију и музички језик. Соло песме *Si Xiang* (思乡), у преводу *Носталгија за домом* и *Mei Gui San Yuan* (玫瑰三愿), у преводу *Три жеље руже*, спадају у соло песме које су здружене у Зијевој песмарици под називом „Spring Nostalgia“ („Пролећна носталгија“), коју је 1933. године издао „The Commercial Press“.⁵⁹ Зи је био композитор и музички теоретичар. Теме о којима је расправљао у својим теоријским радовима биле су у основи фокусиране на музичку естетику и апсолутну музику.⁶⁰ Због великог квалитета његовог стваралаштва стекао је висок статус у историји кинеске соло песме. Музиколог Лиу Јингзи (Liu Jingzhi) је истакао „Разлоге због којих су уметничке песме Хуанг Зија толико популарне“, а међу њима су: „1. његова осетљивост и разумевање поезије, као и његова способност да блиско усклади текст са мелодијом како би се формирала целовита уметничка дела, 2. његова употреба традиционалне хармоније и тоналитета од 18. до 19. века, 3. његове мелодије су лепе и неконвенционалне, 4. његово владање музиком је веома ригорозно и строго,

⁵⁸ Његова

杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Јинзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

⁵⁹ Qian, Renkang, *Huang Zi's Life and Compositions*, People's Music, Beijing, 1997, 20.

⁶⁰ 胡东冶, 溯源与省思——中国艺术歌曲概念之厘清与界定 (Донгје, Ху, *Праћење порекла и промишљање – Разјашњење и дефинисање појма кинеских уметничких песама*, Школа за музичко образовање, Шенианг Музички Конзерваторијум, Шенианг, Лианонг, 2021.)

клавирска пратња баштини традицију раних немачких соло песама, будући да је сведена и способна да истакне вокалну деоницу“.⁶¹ Захваљујући студијама provedеним у Европи, Зи је успео да се упозна са традицијом немачкиг лида, те се у његовом стваралаштву уочава имплементација западњачког музичког стила у дела са националним текстуалним садржајем и повременом употребом елемената кинеске музике. У његовој музици је приметан спој традиционалне пентатонске лествице за западњачким композиционим техникама и класичним принципима науке о хармонији.⁶²

Соло песма *Si Xiang* је настала 1932. године. Као што и сам наслов сугерише (у преводу: *Носталгија за домом*), песма изражава чежњу за родним крајем. Аутор текста је Веи Ханзанг (Wei Hanzhang; 1906-1993), који спада у прву генерацију песника који су писали модерну кинеску поезију, а песма *Si Xiang* је управо била прва његова песма написана у новом стилу. Ханзанг и Зи су били познаници и колеге са Шангајског музичког Конзерваторијума.⁶³

Превод стихова песме гласи:

Зелене, танке гране врбе брзо расту.
Дан свих душа је управо постао прошлост.
Наслоњена на шине, усамљена душа је као изгубљени чамац, нема куда да плови.
Јадна кукавица не престаје да оплакује злу судбину,
жудећи за повратком своме дому.
Ово изазва набоје емотивних таласа,
и вољу за робовањем носталгији за домом.
Питамо отпали цвет који плута реком:
„Да ли би ишао на југ?“
Ако би, волео бих да пођем са тобом.

Дан свих душа који се спомиње у песми представља традиционални кинески догађај који се посвећује чишћењу гробница и сећању на претке. То је дан породичног окупљања сличан Дану мртвих у Мексику и латиноамеричким традицијама, као и Задушницама у српској традицији. Отуда је баш овај тренутак био кључан за буђење

⁶¹ Jingzhi, Liu/Mason, Caroline, *A Critical History of New Music in China*, The Chinese University of Hong Kong, Chinese University Press, 2010.

⁶² Chen, Yixuan, *A Performance Guide of Sixteen Chinese Art Songs: A Selective Study of Seven Distinguished Chinese Art Song Composers*, The Ohio State University, 2021.

⁶³ Chang, Tingting, *A Survey of Selected Classical Chinese Art Songs for Solo Voice and Piano from 1920 to 1950*, West Virginia University College of Creative Arts School of Music, Morgantown, West Virginia, 2020.

чежње за породицом и домом која обузима главног јунака песме. Врба представља метафору за тугу, шине за пут и одлазак, чамац и таласи за неснађеност, кукавица за лошу срећу, док се цвет може протумачити као директна асоцијација на Кину.

Ова песма би се структурално такође могла окарактерисати као варијационо-строфична, будући да њен трећи и завршни одсек доноси измењену репризу. Ипак, прокомпонованост је и у овом случају израженија од строфичности. Три одсека доносе различите карактере. Први одсек је претежно наративан. У другом одсеку се музика узбуљкава и гради све већу тензију осликавањем унутрашњих осећања протагонисте, док трећи одсек доноси извесно смирење и представља емотивно почишћење.

Ову соло песму изводе сви типови гласова, те је она заступљена у неколико различитих издања која су у различитим тоналитетима. Опредељујем се за издање у Дес-дуру, увидевши да оно добро одговара природи баритона. Читава песма се одвија у основном тоналитету, уз ретка иступања у блиске тоналитете. У мелодијском току се појављују стабилне и лабилне алтерације појединих ступњева, а у погледу мелодијског покрета је најзаступљеније акордско разлагање. За разлику од претходно анализираних соло песама, фактура соло песме *Si Xiang* је донекле другачија. Кратки мелодијско-ритмички обрасци који се преплићу у различитим деоницама, стварају утисак полифоније. То је нарочито изражено у првом одсеку (Пример 4), а делимично



Пример 4.

и у трећем. Средишњи одсек уноси контраст у погледу фактуре, карактера, темпа, ритма, мелодије, динамике, агогике и артикулације.

Вокална деоница је прилично разрађена и распевана, а протеже се у распону дуодециме. Доминантан гласовни регистар је средњи. Текст је постављен силабично, а деоница клавира овде не удваја вокалну деоницу него је антиципира и припрема. Деоница клавира има улогу равноправног партнера гласу, више него што је то био случај у Кин Зуовим анализираним делима. Иако носе исти тематски материја, клавир

и глас се допуњују и граде својеврстан дијалог, чак уз примену елемената имитације. Обе деонице су, у погледу ритма, прилично јасне и једноставне, преовлађује повезано свирање и певање музичких фраза на начин легата, док је агогика нарочито богата, уз честу појаву ознака за неопходан карактер извођења.

Mei Gui San Yuan - Huang Tzu

Реалистичке песме су настале почетком 20. века, а засноване су на тематици преузетој из свакодневног живота. Овакве песме имају родољубиви карактер и доносе теме попут револуције, патриотизма, независности и ревитализације.⁶⁴ Једну од таквих песама је Хуанг Зи искористио као основу за своју соло песму *Mei Gui San Yuan* (玫瑰三愿), чији наслов у преводу значи *Три жеље руже*. Текст којим се служи ова песма написао је Лонг Јушенг (Long Yusheng; 1902-1966), професор књижевности који је, заједно са Зијем, радио у Шангајском музичком конзерваторијуму.

Соло песма је написана 1932. након првог инцидента у Шангају.⁶⁵ Песник је употребио ружу као основни мотив песме, користећи се персонификацијом и метафором како би изразио своју забринутост због пропасти Кине која је могла да уследи, али и како би уједно проткао своју наду у светлију будућност. Управо зато користи баш ружу као симбол лепоте и нежности, која истовремено поседује оштро трње у виду бројних брига и недаћа у којима се његова земља тада налазила. Описујући стање руже када је увенула, изражава се значај људске потребе је за срећом и чежња за лепшим животом која је у то историјско доба била општеприсутна у народу. *Три жеље руже* заправо представљају чежњу народа који је патио.

Превод стихова песме гласи:

Ја сам ружа која цвета испод жардињере.
Надам се да ме љубоморни ветар и киша неће ослабити.
Надам се да ме неће отети романтични туристи, који стално говоре да ме највише воле.
Надам се да ће ми лице увек бити свеже и младо,
будући да ме младост чини заносном и снажном.

⁶⁴ 杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Јинзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

⁶⁵ Chen, Yixuan, *A Performance Guide of Sixteen Chinese Art Songs: A Selective Study of Seven Distinguished Chinese Art Song Composers*, The Ohio State University, 2021.

Када је Зи стварао ову соло песму, ослањао се на ритам текста и на дочаравање атмосфере текстуалне садржине, комбинујући технике компоновања западне музике са елементима кинеске традиционалне музике. Стихови „љубоморни ветар и киша“ и „романтични туристи“ осликавају огорченост због уништавања и гажења прелепих река и планина, што су чинили јапански освајачи за време „Инцидента 18. септембра“.⁶⁶

Ова соло песма је прокомпонована, а може се приказати и формом дводелне песме чија је схема А В. Дакле, састоји се од два различита одсека, од којих се други одликује већом музичком тензијом и експресивношћу, са благим смирењем на самом крају.

Зи је ову соло песму оригинално компоновао за глас, клавир и виолину, међутим, она се у пракси чешће изводи без виолине.⁶⁷ Употребу гласа и још два инструмента можемо протумачити и као композиторово настојање да, уз помоћ три извођача, додатно истакне метафору три жеље која се провлачи кроз песму и која је истакнута у њеном наслову. Деоница виолине је, пак, прилично самостална и независна, те се надовезује на деоницу клавира, а још више на вокалну деоницу, повремено се користећи имитацијом чиме додатно истиче главну музичку тему. На појединим местима удваја деоницу клавира, али је у већини композиције писана полифоно у односу на обе преостале деонице (Пример 5). Користи се искључиво средњим и дубоким регистром, чиме ствара специфичан тембр који није у потпуности налик типичном и очекиваном звуку виолине.

Пример 5.



⁶⁶ 杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Jинзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

⁶⁷ Chen, Yixuan, *A Performance Guide of Sixteen Chinese Art Songs: A Selective Study of Seven Distinguished Chinese Art Song Composers*, The Ohio State University, 2021.

Комплетна композиција се одвија у Це-дуру, са повременим кратким иступањима. Издање у овом тоналитету можда и на најбољи начин дочарава музичку једноставност којом она плени, а која се одлично комбинује са такође наизглед једноставним поетским текстом који у себи заправо носи јаку и тешку поруку. Хармонска средства су у потпуности у складу са најтипичнијим акордским фондом којим се користи класична хармонија западне музике, уз „случајна сазвучја“ која неретко образују задржице. Промена метра се одвија неколико пута, мада је такт 6/8 током композиције далеко заступљенији од такта 9/8 који се јавља у свега три међусобно раздвојена такта. Ритмика је такође сасвим једноставна и користи се ритмичким фигурама типичним за врсте метра које су заступљене.

Деоница гласа се нарочито истиче у соло песни *Mei Gui San Yuan*. По својој распеваности и разрађености мелодијске линије, ова соло песма се приближава класичном белканту и арији. Иако је знатно једноставнија од арије, ова песма се одликује посебном изражајношћу вокалне деонице, коју подржава деоница клавира, а имитацијом је додатно наглашава деоница виолине. Гласовни распон је већи него у претходно анализираним кинеским соло песмама, а у овој песни се, поред акордског разлагања, у мелодијском погледу у већој мери јавља поступан мелодијски покрет и понављање појединих тонова. Текст је и даље третиран силабично, уз ретку појаву поставке једног слога на два тона, што се јавља при употреби задржице која се веома често јавља у овој соло песни. Пошто се пева на кинеском језику, при извођењу соло песме *Mei Gui San Yuan* нарочито треба обратити пажњу на певање задњих носних самогласника. При њиховом извођењу треба задржати самогласник и изговорити назал што касније. Уколико се назал изговори прерано, постоји опасност од трансформације слога, што би могло да доведе до погрешног тумачења речи услед њене нејасноће због погрешног изговарања или погрешне поставке гласа и уста при певању.⁶⁸

Клавирска деоница је постављена хомофоно или чак монодијски. Као и у деоници гласа и виолине, тонови се све време изводе легато. Постоје бројне акогичке и карактерне ознаке, па чак и ознака за промену темпа при самом крају композиције. Динамика је тиха током целе композиције, а кулминација се одвија у средњој јачини

⁶⁸ Ibidem.

звука, што појачава свеопшти утисак комбинације суптилности и снаге коју ова соло песма преноси на слушаоце.

Ta Xue Xun Mei - Huang Tzu

Још једна од занимљивих соло песма Хуанг Зија је песма под називом *Ta Xue Xun Mei* (踏雪寻梅), који у преводу на српски језик значи *Зимско цветање шљиве*. Аутор поетског текста којим се користи ова соло песма је Ли Ксue'ан (Lǐ Xue'an; 1905-1985). Соло песма је настала 1933. године. Аутор текста је био Хуанг Зијев ученик композиције, док је истовремено изучавао поезију код Лонг Јушенга, једног од највећих мајстора кинеске поезије 20. века.⁶⁹

Превод стихова песме гласи:

Снег се топи, дан је тако леп.
Зима је слатка, слатка попут вина.
На мазги, преко моста,
звоно се чује динг-донг.
Динг-донг! Динг-донг!
Динг-донг! Динг-донг!
Ох цвеће, сакупљено за моју вазу,
буди са мном док читам или звоним,
заједно ћемо поделити божанствене тренутке.

Поетски садржај дочарава лепоту младости. У песми се описује живот младог и безбрижног човека. Као резултат тога, музика такође изражава весело расположење. Иако зима не представља најочигледнију асоцијацију на радост и срећу, у очима безбрижне младости чак и она доноси весеље.

Соло песма је изразито тонална и дурска. Ни у једном тренутку не одступа од полазног Де-дура. Готово све време се чују акорди главних функција тоналитета, док друга сазвучја настају као производ мелодијског кретања. Мелодија је једноставна и разиграна, уз честу појаву стаката. Деоница гласа се одликује великим гласовним распоном и мелодијском линијом која се претежно креће по мањим и већим интервалским скоковима. Ритам је такође једноставан, а међу ритмичким фигурама су, у вокалној деоници, најзаступљеније пунктирана осмина са шеснаестином и осмина са

⁶⁹ Chang, Tingting, *A Survey of Selected Classical Chinese Art Songs for Solo Voice and Piano from 1920 to 1950*, West Virginia University College of Creative Arts School of Music, Morgantown, West Virginia, 2020.

две шеснаестине. Ове фигуре су такође заступљене у деоници клавира, поред карактеристичне појаве осминске паузе и кратке осмине у деоници десне руке. За деоницу клавира је такође типичан кратки предудар. Темпо је весео и разигран, а агогичких ознака нема. Динамика се креће у распону од *piana* до *forte*. На неколико места се, у деоници клавира, удваја мелодија деонице гласа, али то није стандардно правило у овој композицији.

Соло песму *Ta Xue Xun Mei* могу изводити сви типови гласа, што је у пракси случај, а баритонима може одлично одговарати издање у Де-дуру. Фразе су кратке и нису нарочито захтевне, те би ова соло песма могла одговарати и певачима почетницима или се користити у педагошке сврхе. Будући да је композиција изузетно кратка, нарочито због брзог темпа у ком се изводи, многи извођачи је изводе два пута, иако у оригиналној партитури не постоје ознаке за понављање. Тако и Фу Јетонг (Jietong Fu) предлаже да се песма изводи поновљено, с тим што би се „други пут могло успорити у 17. такту и вратити се у почетни темпо у 18. такту“ (Пример 6: т. 16-18),⁷⁰ чиме би последња музичка реченица још више добила на значају, делујући као својеврсна кода и ишчекивано разрешење. Определујем се за примену овог начина интерпретације приликом свог завршног реситала.

Пример 6.



Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta - Zhao Yuanren

Док су ране кинеске соло песме у многим аспектима опонашале западњачке соло песме, оне су и даље биле дубоко укорене у кинеској култури и упоредо су

⁷⁰ Fu, Jietong, *Zi Huang's art song: a marriage of Chinese and Western music and thought*, Texas Tech University, 2022.

развијале јединствени национални стил.⁷¹ Композитори пионири су поставили основу за овај национални стил већ почетком 20. века. Први композитор који је то урадио био је Цао Јуанрен (Zhao Yuanren; 1892-1982). Он је истакао важност западњачке науке о хармонији, наводећи да „у поређењу са западном музиком, кинеска музика има недостатак у хармонији. Ако имамо темеље хармоније, наша музика може имати далекосежнији развој.”⁷² Комбиновање западњачких композиционих техника са елементима традиционалне кинеске музике, отворило је пут настанку нових кинеских соло песама.⁷³

Цао Јуанрен је био познати кинески лингвиста и композитор. Студирао је у Америци, након чега се враћа у Кину где почиње да предаје математику, физику и психологију. Поново се, након тога, враћа да настави студије лингвистике на Универзитету Харвард, те емигрира у Сједињене Америчке Државе где предаје на неколико различитих места и где окончава свој живот у позној старости.⁷⁴

Јуанрен је написао 141 соло песму, а његова репрезентативна песмарица под називом „Нова збирка песама“ (新诗歌集), објављена је 1928. године и садржала је 14 соло песама од који се већина ослањала на текстове модерне кинеске поезије. Кинески музички педагог Јоумеи Ксијао (Youmei Xiao) описао је Јуанрена као „кинеског Шуберта“, наводећи да „Међу музичким делима објављеним у последњих десет година, *Нова збирка песама* Цао Јуанрена би требало да се сматра највреднијом. Иако Цао није увек био специјализован за музику, он поседује таленат, интелигентан ум и суптилно чуло слуха. Цао је компоновао соло песме у стилу Шуберта које су створиле нови укус музичке индустрије у нашој земљи и стога су вредне нашег дивљења.”⁷⁵

За кинеске соло песме настале '40-их година прошлог века, карактеристично је управо то да се оне најчешће служе текстовима модерне кинеске поезије. Из разлога што је језик ових песама једноставнији и лакше разумљив, њихов садржај на директнији начин одражава ауторова унутрашња осећања и тиме их боље приближава

⁷¹ Yang, Lingling, *The Compositional Pattern and Aesthetic Format of Chinese Art Songs* (in Chinese), Journal of Xi'an Conservatory of Music 142, no. 4, 2013, 126-127.

⁷² Zeng, Jinshou, *Review of the Origin and Development of Art Songs in China (1920–1949)* (in Chinese), pts1, Journal of Xi'an Conservatory of Music 60, no. 2, 1993, 71–72.

⁷³ 龚诗杰, 中国古诗词艺术歌曲与德奥艺术歌曲之比较 (Схијие, Гонг, Поређење древне кинеске поезије и уметничких песама са немачким и аустријским уметничким песмама, 2023.

⁷⁴ Yang, S-Y. William, *Yuen Ren Chao*, Linguistic Society of America 59, no.3, 1983, 605.

⁷⁵ Xiao, Youmei, *Introduction of Zhao Yuanren's 'New Poetry Songbook'* in *The Complete Works of Xiao Youmei: Literary Criticism*, Shanghai Conservatory of Music Press, 2004, 369.

емоцијама публике.⁷⁶ Кинески композитори су успоставили висок стандард за одабир текстова на које су писали своју музику. Након тога, музика је првенствено имала улогу што ближег изражавања карактера поезије и књижевне естетике. Теме текстова које су композитори користили, протезале су се од самоизражавања, слободе, индивидуалних осећања и хуманости, до ситуација из свакодневног живота. Једна од таквих песама је и Јуанренова соло песма *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* (教我如何不想她), чији наслов у преводу значи *Како да се ослободим мисли о теби?*, а чији текст је написао Лиу Банонг (Liu Bannong; 1891-1934),⁷⁷ кинески песник и лингвиста. *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* је једна од најчешће извођених Јуанренових соло песама. Написана је 1926. године, а бива објављена у Цаовој песмарици „Нова збирка песама“.

Превод стихова песме гласи:

Лагани облаци лебде горе на небу,
над земљом се вије лагани поветарац.
Ах! Лагани поветарац ми мрси косу,
како да се ослободим мисли о теби?
Месечина води љубав са морем
Ах! У тако сребрној ноћи, слаткој као мед,
како да се ослободим мисли од теби?
Отпали цветови лагано плове водама
док рибе пливају у њиховим дубинама.
Ах! Ласто, шта ти збориш?
Како да се ослободим мисли о теби?
Голо дрвеће тресе се на хладном ветру,
док се изгорела трава претвара у прах.
Ах! Ретки облаци заласка сунца задржавају се на западном небу,
како да се ослободим мисли о теби?

Кроз приказ чежње за вољеном особом која је далеко, а преко четири годишња доба, уз употребу метафоре и персонификације, у соло песни *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* изражена је чежња за домовином. Оригинални назив песме је био – *Како да се ослободим мисли о њој?*, а песник ју је написао 1920. године, за своју љубавницу. Банонг је био прва особа која је употребила реч „она“ да представи своју вољену особу, јер се до тада у древном кинеском језику за све заменице у трећем лицу једине користила иста реч. Касније су многи песници следили Банонгов пример. Међутим,

⁷⁶ Qian, Zhang, *A Course on Music Aesthetics* (in Chinese), Shanghai Music Publishing House, 2002.

⁷⁷ Yan, Tingyu, *A Guide to Chinese Art Songs from 1970 to 2010*, West Virginia University, Morgantown, West Virginia, 2023.

композитор је променио оригинални наслов песме, користећи се насловом *Како да се ослободим мисли о теби?*. Јуанрен је направио ову промену како би песми удахнуо дубље значење, које је требало да изрази општу љубав, не само љубав према вољеној особи. Сматрајући да је реч „теби“ родно неутралнија, односно да боље одговара именици „домовина“, искористио ју је за изражавање чежње за својом земљом.⁷⁸ Дакле, при интерпретацији треба имати у виду опште расположење композиције, односно изузети уско значење текста које би ову соло песму могло окарактерисати као изразито љубавну.

Да би уклопио форму изабраног поетског садржаја у музичку форму, Јуанрен се ретко користио типом строфичних песама.⁷⁹ Ипак, форма соло песме *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* делује прилично неодређено. Јасна је једино чињеница да је композитор ово дело градио уз помоћ једног основног тематског материјала, који се касније само разрађује и варира, претежно у мелодијском и хармонском погледу. Дакле, због понављања тематског материјала, песма делује строфично, мада се материјал никада не понавља у идентичном, основном облику. По томе би песма била приближнија прокомпонованој форми, али будући да је строфичност израженија, најпре би се могла сврстати под варјационо-строфичну форму са већим елементима строфичности.

Јуанрен је, при писању ове своје соло песме „позајмио“ мелодију типичну за традиционалну кинеску оперу „ксипи“ („хипи“), искористивши је на почетку дела. Зато соло песма *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* представља одличан пример употребе етничких елемената у кинеским соло песмама.⁸⁰ У овој мелодији се такође могу уочити обрасци пентатонске лествице (Пример 7).

⁷⁸ Wang, Li, *Chinese Classical Art Song 1920-1949* (in Chinese), vol. 1, People's Music Publishing House, Beijing, 2015, 11.

⁷⁹ Chang, Tingting, *A Survey of Selected Classical Chinese Art Songs for Solo Voice and Piano from 1920 to 1950*, West Virginia University College of Creative Arts School of Music, Morgantown, West Virginia, 2020.

⁸⁰ Jigang Mo, *Chinese Art Song Performance Guide* (in Chinese), Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2003, 22.



Пример 7.

Најзаступљенији тоналитет у овој соло песми је Де-дур, а пред крај песме се појваљују де-мол и Еф-дур, те поново де-мол, након чега следи мутација у почетни Де-дур којим песма уједно и завршава. Хармонски фонд обухвата дијатонске акорде, нарочито акорде главних акордских функција, док се уочава и једно кратко иступање у доминантни А-дур преко вантоналне доминанте. Поједина сазвучја су настала као производ мелодијског кретања.

Ритам је у овој композицији прилично једноставан, а у свим деоницама су најизраженије ритмичке фигуре образоване од пунктиране осмине са шеснаестином или представљају аугментацију те фигуре. Темпо је умерен, мада се и даље стиче утисак спорог протицања времена. Агогичка нијансирања су прилично честа, али пажљиво употребљена. Динамика је умерена и тиха, док преовлађује повезано свирање и певање дужих фраза. Мелодија је распевана, а комбинује поступан покрет са поновљеним тоновима и претежно мањим интервалским скоковима. Стиче се целокупан утисак неометаног музичког тока који бескрајно и мирно тече.

У деоници клавира је удвојена деоница гласа, чија мелодија се не налази нужно увек у истом гласу. Клавир представља равноправног партнера певачу, а поверавају му се солистички прелази, уводи и завршне каденце. Јуанрен гради клавирску деоницу на веома софистициран начин. Полазећи од суштинског значења текста и обликујући га

кроз музику, композитор успешно чини да се слушалац осећа „као да чује и види звук“.⁸¹

Соло песма је оригинално писана у виолинском кључу, због чега делује да је најпре намењена тенору и сопрану, али је у пракси изводе сви типови гласова. Текст је постављен претежно силабично, мада се у овој соло песми мелизматичност истиче много чешћом употребом него у претходно анализираним песмама кинеских аутора. Као лингвиста који је добро упућен у кинеску фонетику, Јуанрен је, при компоновању музике, велику пажњу поклањао стварању органске везе између текстуалних акцената и мелодијских успона и падова. Будући да је мелодија песме изведена из интонације и карактера који доноси текст, она представља оличење фонолошке лепоте кинеског језика, уједно подцртавајући национални тон.⁸² И сам композитор је извео и снимио ову своју соло песму, 1930. године, за издавачку кућу “Shanghai Pathé Records”.⁸³ Овај снимак је постао стандард за сва будућа извођења соло песме *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta*.

Qiao - Lu Zaiyi

Лу Заји (Lu Zaiyi; 1943*), такође познат као Зи Јун (Zi Jun), савремени је кинески композитор који је музику изучавао и усавршавао у Шангају, где је касније радио и био уметнички директор опере. Компоновао је више од 500 дела различитих жанрова, али је нарочито запажен због својих соло песама. Настанак Заијевих соло песама се може поделити у две фазе. Након културне револуције и реформе Кине, '80-их година прошлог века је достигао свој први стваралачки врхунац на пољу соло песме.⁸⁴ Дела настала у овом периоду одликовала су се радосним и веселим расположењем. Друга фаза обухвата период од 1990. године до данас. Током овог периода услови живота су се стално побољшавали. Композитор је, међутим, постао забринут за будућност своје земље, те због депресивне и меланхоличне атмосфере којима се одликују његова дела из овог стваралачког периода, добија епитет „жалосног

⁸¹ 张文英, 曲高和众——雅俗共赏——中...对欧洲艺术歌曲的借鉴与发展 (Вениинг, Жанг, *Музика је висока и публика може да цени и префињене и популарне укусе — Референца и развој кинеских уметничких песама на европске уметничке песме*, 2005.)

⁸² Ibidem

⁸³ Xin, Fengnian, *Nostalgia of Old Records: Treasures from EMI Old Records*, Audiovisual Technology, no.6, 2013, 137-8.

⁸⁴ Xin, Yancun, *A Research of the Melodic Techniques in Lu Zaiyi's Art Songs* (in Chinese), Zhejiang Normal University, 2015, 11-12.

уметника“. Међу тим делима се налази и Заијева соло песма *Qiao* (桥), што на српском језику значи *Мост*.

Лу Заији је компоновао ову соло песму 1981. године, док је био у посети провинцији Јиангсу (Jiangsu), односно одређеном месту које је тамошњи народ називао “Shui Xiang”, у преводу – „Водени град“. Водени градови су се налазили на централном југу Кине, а карактерисали су их жуборећи потоци, мостови лучног облика и традиционалне кинеске куће. Гајећи дубоку наклоност према мостовима, композитора је за писање музике инспирисао поетски текст чији је аутор Ју Жи (Yu Zhi; 1927*), оперски либретиста који је такође радио у Опери у Шангају.⁸⁵

Превод стихова песме гласи:

Глицинија расте између пукотина каменог пута,
глицинија расте између пукотина каменог пута.
Три корака и два моста спајају луку,
одсјаји тих мостова у реци су као појасеви од жада.
Девојка се одмарала на мосту са штапом на којем је било корење лотоса,
старац је послао храну преко моста.
Чак и ако напустим кућу на хиљаду година, ја и даље волим Водени град,
ја сам спреман да постанем мост и да стојим у свету.
Чак и ако напустим кућу на хиљаду година, ја и даље волим Водени град,
ја сам спреман да постанем мост и да стојим у свету.

Осим што приказује прелепе водене градске пејзаже, песма изражава снажну носталгију путника и дубоку љубав према завичају.⁸⁶ Лу Заији је имао убедљиве академске ставове по питању оцењивања естетских вредности песама различитог жанра и по питању категоризације песама, те њиховог сврставања под жанр соло песме. Оштро се противио кичу и шунду, за које је сматрао да се неоправдано појављују у уметности. Композитор наводи: „Тешко је писати соло песме, јер то захтева извесну дозу вештине и уметничког достигнућа, а такође захтева и дубоко разумевање живота. Писање оваквих дела је потпуно другачије од „културе брзе хране“, будући да од ствараоца изискује потпуно препуштање и посвећивање свим срцем.“⁸⁷

⁸⁵ Zhu, Gehui, *A Selective Study on Chinese Art Songs after 1950*, West Virginia University, Morgantown, West Virginia, 2021.

⁸⁶ Guo, Tao, *A Discussion of the Artistic Features in Lu Zaiyi's Art Songs* (in Chinese), Shanxi University, 2013, 5.

⁸⁷ 胡东冶, 溯源与省思——中国艺术歌曲概念之厘清与界定 (Донгие, Ху, *Праћење порекла и промишљање – Разјашњење и дефинисање појма кинеских уметничких песама*, Школа за музичко образовање, Шенианг Музички Конзерваторијум, Шенианг, Лиаонинг, 2021.)

Ова соло песма се већ на прво слушање издваја од претходно анализираних кинеских соло песама, првенствено по деоници клавира. Заијеве соло песме су специфичне управо по клавирској деоници, чија деликатна фактура не само да игра значајну улогу у спајању текста и музике, већ такође гради вишеслојну слику унутрашњег психолошког стања ликова. Целокупна клавирска деоница ове соло песме се одликује претежно осминским и шеснаестинским ритмичким покретима, док честа употреба арпеђа ствара звук налика на жуборење воде у потоку.⁸⁸ Клавирска деоница у овој соло песми на веран начин ствара звучну слику која је еквивалентна поетској. У погледу ритма се у овој деоници јављају и триоле. Клавир поставља значајну хармонски подлогу деоници гласа, неретко удвајајући мелодију вокалне деонице. Подршка коју клавирска деоница пружа вокалној је такође значајна у погледу метричких промена које су у једном делу ове соло песме прилично учестале услед правилне поставке текстуалних акцената.

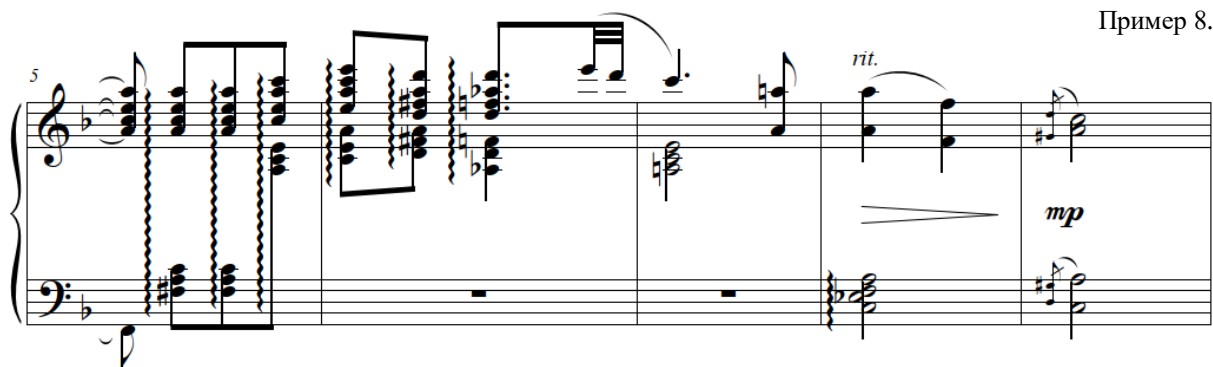
Форма соло песме *Qiao* се у највећој мери одликује прокомпонованошћу, иако постоје елементи понављања који се ограничавају на последње две музичке реченице и на три каденце у деоници гласа. Ипак, развијеност деонице клавира доприноси слушном утиску прокомпонованости.

Вокална деоница је писана у виолинском кључу, што асоцира на њену првобитну намену тенору и сопрану, мада ову соло песму у пракси изводе извођачи најразличитијих типова гласа. Мелодијска линија деонице гласа је прожета мањим и већим интервалским скоковима, уз ређу појаву поступног покрета. Честа је појава једноструких и двоструких предудара, као и портамента. Гласовни распон је обиман, а фразе су сразмерно дугачке у односу на дужину целокупне композиције.

У мелодији соло песме *Qiao* се јасно уочавају елементи пентатонске лествице који су овде чак доминантнији него у претходно анализираним соло песмама кинеских композитора. Заији такође слободније третира хармонију и тоналитет. Иако је оквирни тоналитет током целе композиције Еф-дур, он делује нарочито нестабилно у клавирском узводу, услед честе употребе алтерованих акорада и бројних необичних иступања (Пример 8). Анализирајући засебно деоницу десне и леве руке клавира, може се уочити да оне често не садрже акордске тонове истог акорда, те да образују

⁸⁸ Chen, Yixuan, *A Performance Guide of Sixteen Chinese Art Songs: A Selective Study of Seven Distinguished Chinese Art Song Composers*, The Ohio State University, 2021.

атипична сазвучја попут квартних акорада и акорада са додатим тоновима. Ипак, акордски фонд је и даље ближи класичној хармонији, с тим што Заји правила ове науке третира на слободнији начин, у први план стављајући њену колористичку функцију. Употреба агогичких и динамичких промена је ретка и сведена, у служби дочаравања атмосфере, у умереном темпу.



Guan Ju - Zhao Jiping

У периоду који је почео '50-их, а трајао све до краја '70-их година прошлог века, на пољу стваралаштва кинеских соло песама је дошло до извесног затишја. Број насталих дела у овом жанру и одјек тих дела у јавности били су у основи занемарљиви. Касније, '80-их година прошлог века, захваљујући бржем развоју привреде и културе, стваралаштво кинеских соло песама се постепено опоравља и поспешује. Велико интересовање за античку поезију, које се јавља у новијем периоду, такође директно утиче на развој жанра соло песме у Кини.⁸⁹ Почеле су да се појављују бројне значајне соло песме писане на текст древне поезије, а међу њима се истиче соло песма *Guan Ju* (关雎), што у преводу значи *Речни јастребови*, а чију музику је написао Цао Јипинг (Zhao Jiping; 1945*).

Цао Јипинг је савремени кинески композитор. У својој родној земљи важи за једног од најистакнутијих композитора, препознатљивог по свом јединственом уметничком изразу који је обogaћен несумњиво „кинеским“ народним и културним духом. На светском нивоу је такође цењен и признат. Ствара музику за најразличитије инструменталне и вокалне саставе, али бива прослављен захваљујући својим делима са

⁸⁹ 胡东冶, 溯源与省思——中国艺术歌曲概念之厘清与界定 (Донгие, Ху, *Праћење порекла и промишљање – Разјашњење и дефинисање појма кинеских уметничких песама*, Школа за музичко образовање, Шенианг Музички Конзерваторијум, Шенианг, Лиаонинг, 2021.)

поља филмске музике и телевизијске драме. Кинески народ му је веома захвалан на промовисању и ширењу кинеске културе по свету, те му 2017. године бива уручена ласкава титула „Водеће светлости Кине“ (“Leading Light of China”).⁹⁰

Соло песму *Guan Ju*, Јипинг је написао на текст преузет из древне „Књиге поезије“ (“The Book of Poetry”) која води порекло од око 600 година пре нове ере.

Превод стихова песме гласи:

Вабе и вабе, поред реке вабе речни јастребови.
Стасит младић удвара се лепој изабраници.
Вода тече на лево и десно од биљке креса, дуже овде, краће тамо.
Младост чезне дању и ноћу, за добром вилом са женским ликом.
Мори га целу ноћ, толико дубоко у заљубљености.
Сада сакупите леви и десни, крес дугачак или кратак и нежан!
О лауте, свирајте веселу музику, за невесту слатку и витку!
Гостите се пријатељи лево и десно, кресом куваним до мекоће!
О звона и бубњеви, усхићено, за невесту тако слатку и витку!

Песма има изразито варијационо-строфичну форму, будући да се може поделити на одсеке по троделној схеми А В А1. Одсек В уноси контраст, најпре у погледу фактуре, хармоније и ритма.

Композиција звучи наглашено модално и сасвим јасно асоцира на азијску музичку традицију, нарочито у погледу истицања пентатонике и модалности. Могло би се закључити да целокупан музички ток протиче у тоналитету у којем се, као основни тон, истиче тон бе, па се он у оквирима западњачке хармоније најпре може условно дефинисати као бе-мол. Ипак, мелодија која је готово сасвим пентатонска, нарочито у вокалној деоници, условљава сагледавање шире хармонске слике пре коначног дефинисања тоналитета. Сазвучја су сасвим атипична за класичну хармонију, те се приближавају хармонским средствима карактеристичним за музику позног романтизма и 20. века. Најзаступљенија су сазвучја са додатим терцама, као и сазвучја унутар чије основне терцне поставке се јављају и други интервали. Међутим, композитор акорде гради сасвим промишљено, свесно задржавајући умилну и суптилну свеукупну хармонску слику. То чини најпре постављањем „празних“ сазвучја без терце у деоници леве руке клавира. Ови акорди су постављени у широком слогу из два ралога: ради

⁹⁰ <https://www.hkco.org/en/Other-Members/Zhao-Jiping.html> Hong Kong Chinese Orchestra official website

задржавања акустички „чистог“ звука при употреби ниског регистра који са собом носи већи број аликвотних тонова и ради истицања основног акордског тона када сазвучја са собом носе већи број терцних наслојавања или уметање других интервала. Модалност се додатно истиче путем алтеровања другог и шестог ступња у односу на почетни тон бе. Алтеровање другог ступња се јавља у оквиру фригијског акорда, па се може на тај начин хармонски тумачити, док алтеровање шестог ступња асоцира на миксолидијски модус и миксолидијско иступање које није страно ни класичној хармонији. У сваком случају, свеукупна звучна слика на одличан начин асимилује елементе кинеске музике у романтичарски проширени тоналитет који такође одговара музици Запада.

Мелодија је изразито пентатонска, нарочито у деоници гласа. У деоници клавира се такође може пратити истицање пентатонике, највише у средишњем одсеку где се потенцира понављање интервала квинте и кварте (Пример 9). Вокална деоница се одликује претежно мањим или већим интервалским скоковима, уз ређу појаву поступног мелодијског кретања. Ритам вокалне деонице је равномеран и једноставан. Међутим, деоница клавира се одликује много разрађенијим и богатијим ритмом. Њена фактура трпи честе промене у виду усложњавања и поједностављивања. Судећи према поетском тексту, радња песме се одвија поред воде, па не зачуђује чињеница да је у клавирској деоници веома честа појава украса и арпеђа, управо ради ближег дочаравања романтичне и мирне атмосфере коју композитор настоји да приближи слушаоцима.

Пример 9.

24

求之不得, 寤寐思服。悠哉悠哉, 辗转反侧。

Yue Ren Ge - Liu Qing

Лиу Кинг (Liu Qing; 1974*) је савремена композиторка, а уједно и једина композиторка међу ауторима чије су соло песме анализиране у овом раду. Школовала се у Кини, где и данас ради, на Одсеку за композицију Кинеског конзерваторијума.⁹¹ Њена музика поседује особен уметнички израз који почива на дубоко традиционалној кинеској музичкој основи, уједињујући је са савременом техником композиције каквом се одликује западњачка музика. Њени радови су упадљиво иновативни, а у исто време дирљиви и емотивни.⁹²

Своју соло песму под називом *Yue Ren Ge* (越人歌), што у преводу на српски језик значи *Песма чамције из племена Ју*, написала је на текст „Стихова Чу“ (“The Verses of Chu”), који воде порекло из времена између 453. и 221. године пре нове ере. „Ју“ (Yue) је некада била велика популациона група која је живела на југу Кине, нарочито у приобалним појасевима. Мало података постоји о језику којег су они користили, будући да није остало пуно писаних трагова. Због тога је *Песма чамције из племена Ју* посебно драгоцен, будући да представља једини текст који је оригинално написан на језику племена Ју, а који је у целини преведен на кинески језик.⁹³

Превод стихова песме гласи:

Које је ово вече? По таласима веслам.
Који је ово дан? Делим са Вашим височанством исти кану.
Ох, срамота ме је тако ниског статуса.
Ох, узнемирен сам, Ваше височанство упознао сам.
На брду има дрвећа, на дрвећу гране расту,
цело моје срце к Вама стреми, али Ви то ни не знате.

О уметничкој снази и значају ове соло песме говори већ и сама чињеница да је композиторка написала музику на текст од тако великог историјског значаја, због чега ће стихови засигурно живети, сада на други начин, у заједништву са музиком.

⁹¹ <http://chinesewomancomposers.org/1.html> Chinese Woman Composers' Association (“CWCA”) official website

⁹² <https://exhibits.library.umkc.edu/s/shining-a-light/item/3601> The University of Missouri–Kansas City Music/Media Library

⁹³ Zhengzhang, Shangfang, *Decipherment of Yue-Ren-Ge (Song of the Yue boatman)*, Cahiers de linguistique – Asie orientale, vol. 20 2, 1991, 159-168.

Песма је прокомпоноване форме, иако унутар већих структуралних целина постоје мања понављања. Деоница гласа указује на то да је Ге-дур тоналитет који је заступљен током целе композиције, иако интервалски односи мелодијске линије коју она носи асоцирају на пентатонску лествицу (Пример 10). Деоница клавира је, у тоналном и хармонском погледу, донекле нестабилнија и двосмисленија. Повремена тонална иступања су уочљива услед појаве алтерованих акорада. Мелодијски ток доводи до појаве атипичних сазвучја чија грађа се не одликује терцним интервалским односима. У деоници клавира се чак опажа Це-дур као тонални центар који неко време траје. Најнижи глас у деоници леве руке клавира је најјаснији показатељ тоналног оквира током целе композиције, док остали тонови „ремете“ тоналну стабилност. Ипак, сазвучја су сасвим светла и умилна, без претеране дисонантности и хармонске тензије.



Пример 10.

У деоници клавира је честа употреба двостуких предудара и арпеђа. Клавир осликава атмосферу поетског текста и игра значајну улогу у остваривању неопходног карактера, нарочито у средишњем делу песме, који се одликује доста сложенијом и гушћом фактуром од оне са почетка композиције. Споредни музички параметри су такође у служби остваривања заједничког циља – атмосфере каква би владала у чамцу, на води, под емоцијама које изазивају заљубљеност, стид и дивљење. Вокална деоница је све време прожета једноставним ритмом и мелодиком обогаћеном већим и мањим интервалским скоковима који доминирају над појавом поступног мелодијског покрета и понављањем одређених тонских висина у једнаким нотним вредностима. Она је донекле мирнија од деонице клавира, те се при интерпретацији ове песме вокална деоница може тумачити као спољашњи став главног субјекта песме, док клавирска деоница на одличан начин може приказати његова унутрашња превирања услед различитих мисли и брига које га оптерећују.

Основне карактеристике немачког лида

Романтичари су увели култ мале форме. У томе се свакако одражава понешто болећива, изразито романтичарска несталност и наглост промена душевних стања, као и прелажење из једне емотивне крајности у другу – из дубоке меланхолије у тежњу ка јаким животним ужицима, која пак уступа место песимизму и пасивности. Из тога произлази њихова склоност ка мањим формама у које спадају клавирска минијатура и соло песма.⁹⁴ У вокалној музици, соло песма представља пандан популарним инструменталним, превасходно клавирским минијатурама. Соло песма је у немачкој музици позната и под називом лид, пошто се у немачком језику термин Lied односи на песму. Лид је типично романтичарски жанр у којем се музика тесно прожима са поезијом, односно ванмузичким садржајем. Садржај лида је углавном лирски.⁹⁵

Соло песме су достигле свој процват у Европи у периоду од средине 19. века до почетка 20. века. Најзначајнијим фигурама у жанру соло песме сматрају се Франц Шуберт (Franz Schubert; 1797-1828) и Роберт Шуман (Robert Schumann; 1810-1856). Њихов пут су наставили композитори попут Јоханеса Брамса (Johannes Brahms; 1833-1897) и Густава Малера (Gustav Mahler; 1860-1911). Већина соло песама које су они компоновали користе текстуални садржај дела прослављених књижевника попут Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe; 1749-1832), Шилера (Johann Christoph Friedrich von Schiller; 1759-1805), Хајнеа (Heinrich Heine; 1797-1856) и многих других.⁹⁶ Дакле, процват књижевности током периода романтизма пружио је могућности за развој немачке и аустријске соло песме.

Немачка књижевна дела, под утицајем романтизма, у 19. веку почињу да изискују потребу за повратком природи и потребу за ослобађањем људске природе. Она критикују феудализам, узимајући идеје слободе и демократије као водеће, чиме одражавају народне мисли и жеље у својим делима. Под овом друштвеним околностима појавили су се нови књижевни жанрови, а лирска поезија је један од њих. Са њеним успоном и популарношћу, композитори су настојали да створе музику

⁹⁴ Andreis, Josip, *Povjest glazbe*, Zagreb: Liber, Mladost, 1989.

⁹⁵ Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom* (1. izdanje). Beograd: Zavod za udžbenike, 1997.

⁹⁶ 杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Линзханг, Ду, Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку, 2022.)

која би одговарала узвишеним литерарним књижевним делима, што је резултирало настанком облика камерне соло песме. Стварање немачког лида током овог периода одражавало је естетски идеал ка једноставности и природи, који је често био снажно националног и високо уметничког карактера.⁹⁷

У 19. веку је клавир као иструмент значајно усавршен. Регистар је био проширен, тон је био богатији, а експресивност је тиме била појачана. Зато су клавири постајали све популарнији у Европи. До средине 19. века, немачке и аустријске уметничке песме ушле су у фазу брзог развоја,⁹⁸ а деоница клавира је разрађена до максимума, како би на што бољи начин испратила тематику текстуалног садржаја. Композитори су интегрисали позноромантичарски музички језик, истражујући и развијајући нове креативне технике засноване на стваралаштву својих претходника. Из тог разлога је жанр соло песме у другој половини 19. века наишао на кративни врхунац, наговестивши тиме почетак 20. века у музици.⁹⁹

Будући да се ради о камерном жанру који је погодан нарочито за салонска извођења и за извођења у затвореним просторима мале и средње величине, оваква музичка форма и њен музички састав чинили су се веома практичним. Ипак, у таквим просторним околностима је нарочито битно да интерпретација буде сведена и прецизна, што је постало главно обележје интерпретације немачког лида које се поштује и данас. За певаче се извођење лида умногоме разликује од класичног белканта какав се среће у аријама, те је овај тип песме нашао своју широку примену и у вокалној педагогији. Правилно извођење немачког лида утиче на побољшавање контроле даха, изражајности текста, гласовне покретљивости и гласовног интензитета, који треба да буде усклађен са потребама тематског садржаја. Из тог разлога је овај жанр у данашњој пракси изузетно заступљен и значајан, а не зачуђује ни распрострањеност његовог утицаја у сродним жанровима музике других култура.

⁹⁷ 龚诗杰, 中国古诗词艺术歌曲与德奥艺术歌曲之比较 (Шије, Гонг, *Поређење древне кинеске поезије и уметничких песама са немачким и аустријским уметничким песмама*, China Academic Journal Electronic Publishing House, 2023.)

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

Анализа одабраних соло песама немачког лида

Међу одабраним соло песмама са поља немачког лида се такође налазе дела велике уметничке и историјске вредности која су до данашњих дана често извођена и анализирана. Ова дела и њихов стил писања представљали су узор кинеским композиторима при каснијем стварању кинеских соло песама.

Von ewiger Liebe - Johannes Brahms

Иако је био конзервативан у погледу привржености традиционалној строфичној песни и народној песни, Брамсов композициони стил је био модеран и иновативан, јер би поетски исказ доследно претварао у музичку структуру.¹⁰⁰ Аутори немачког лида, почевши од Шуберта, имали су истакнуту способност да, кроз своју музику, поетским текстовима придају још дубљи значај. Тако је и Брамс у својим соло песмама давао још већу дубину стиховима захваљујући суштинском разумевању смисла и емоционалног значаја саме поезије. Премда није у свакој прилици користио текстове највишег квалитета, његова генијалност се управо огледа у музичком осликавању постојећег карактера, као и у истицању скривеног значења. Његова способност да суштину текста претвори у музику, издигла је немачки лид на још виши ниво квалитета.¹⁰¹ Брамсово стваралаштво би било незамисливо без постојања традиције коју је следио и слободно користио, као што би изостанак његових дела на пољу соло песме чинио незамисливим настанак бројних остварења у каснијим генерацијама композитора. У том погледу Брамсово дело чини мост међу соло песмама 19. и 20. века.

Брамс је неретко појединачне песме, написане у различито време, груписао под једним опусом и касније спајао у збирку. Групације, међутим, никада нису прављене насумично. Увек се могу пронаћи музичке везе између песама, најчешће на тематском пољу. Тако и збирка соло песама *Vier Gesänge*, односно *Четири песме*, обухвата соло песме које су настајале у периоду између 1857. и 1866. године, а које су спојене у једну збирку, оформљену 1868. године и означену као опус 43. Соло песме у

¹⁰⁰<https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.574268&catnum=574268&filetype=AboutThisRecording&language=English> Eisenlohr, Ulrich (превела: Baxter, Susan)

¹⁰¹ <https://interlude.hk/delving-deeper-johannes-brahms-and-4-gesange-op43/> Buja, Maureen, 2023.

овој збирци се међусобно стилски разликују, али су тематски повезане. У првој и четвртој песми се говори о снажним женама које се боре да очувају своје љубавне везе, док друга и трећа песма представљају јадиковке – једна због неуспеха у проналажењу љубави, а друга због несрећне везе.¹⁰²

Брамсова соло песме под називом *Von ewiger Liebe*, што у преводу на српски језик значи *Од вечне љубави*, прва је песма из ова збирке. То је једна од Брамсових најцењенијих и најпознатијих соло песама.¹⁰³ Савременици и рани биографи Јоханеса Брамса, међу којима је и Херман Дајтерс (Hermann Deiters), хвалили су ову соло песму због снаге експресивности.¹⁰⁴ И сам композитор је пред Дајтерсом истакао да је то једна од песама „о којима је имао најповољније мишљење“.¹⁰⁵ Иако се у многим издањима као аутора текста означава Јозеф Венциг (Josef Wenzig), песму је заправо написао Аугуст Хајнрих Хофман од Фалерслебена (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben; 1798-1874), мада и сам његов текст заправо представља слободан превод народне песме на лужичкосрпском, којег је приредио Леополд Хаупт (Leopold Haupt).¹⁰⁶ Народна песма води порекло од словенског народа са простора тадашње Источне Немачке, чија култура је сада већ углавном изгубљена.¹⁰⁷

Брамс је соло песму *Von ewiger Liebe* писао у време када је достигнут врхунац књижевног романтизма – покрета који је оличавао идеале индивидуализма, сентименталности, субјективности и ирационалности, уз шта је владало и велико интересовање за природу, као и тенденција ка узвишавању и идеализовању главног јунака. У време Вагнера и Листа, када су били владајући прогресивни принципи стапања свих уметности у једно дело, савременици су Брамсову музику доживљавали као антивагнеровску и антилистовску, противну свеопштим тежњама и последицама које су настале у форми и музичком језику. Брамс је и даље стајао иза својих идеала о „чистој“ музици која је писана у традиционалним класичним музичким формама.

¹⁰² <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.574268&catnum=574268&filetype=AboutThisRecording&language=English> Eisenlohr, Ulrich (превела: Baxter, Susan)

¹⁰³ Platt, Heather, *Dramatic Turning Points in Brahms Lieder*, Indiana Theory Review, Vol. 15, No. 1, Indiana University Press, Jacobs School of Music, Indiana University, Indiana, 1994.

¹⁰⁴ Deiters, Hermann, *Johannes Brahms*, Sammlung Musikalischer Vorträge, ed. Waldersee, Graf, Paul, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880, 359.

¹⁰⁵ May, Florence, *The Life of Johannes Brahms*, (2nd ed.), 1905, reprint, Neptune City, New York, Paganiniana Publications, 1981, II: 415.

¹⁰⁶ <https://www.liederabend.cat/en/bloc/entrades/955-the-esmuc-master-s-degree-in-lied-visits-us-von-ewiger-liebe> Ruiz, Cristina, *Master's Degree in Lied-ESMUC*, 2019.

¹⁰⁷ <https://interlude.hk/delving-deeper-johannes-brahms-and-4-gesange-op43/> Buja, Maureen, 2023.

Управо из тог разлога је, у очима припадника будућих генерација, Јоханес Брамс био музичка фигура која је на суштински начин разумела стил „Gründerzeit“, то јест епоху оснивача модерног аустро-немачког капитализма и њихову потребу за очувањем традиционалних општеприхваћених вредности чија потврда лежи у њиховој верности славној прошлости.¹⁰⁸ Бежећи од самопропагандне слике Вагнера и суочавајући се са Листом који развија концепцију програмске музике, Брамс се појављује као онај који преузима класичарско-романтичарску традицију Шумана и на немачки лид ставља свој лични печат.

Превод стихова песме гласи:¹⁰⁹

Мрачно, како је мрачно у шуми и пољу!
Већ је вече и сада свет ћути.
Нигде нема светлости и нигде дима,
чак и шева сада исто ћути.

Из села изиђе младић,
води своју драгу кући,
Проведе је поред врбине крошње,
говорећи много, о толико пуно ствари:

„Ако те муче туга и срам,
срам због онога што други мисле о мени,
онда нека се наша љубав прекине тако брзо,
брзо, онако како смо се сјединили.
Проћи ће с кишом, отићи с ветром,
брзо, онако како смо се сјединили.“

Девојка говори, девојка каже:
„Наша љубав се неће прекинути!
Челик је јак, као и гвожђе;
Наша љубав још јача је.

И гвожђе и челик се могу прековати,
али наша љубав, ко би је могао променити?
Гвожђе и челик се могу истопити,
али наша љубав ће заувек трајати!“

¹⁰⁸ <https://www.liederabend.cat/en/bloc/entrades/955-the-esmuc-master-s-degree-in-lied-visits-us-von-ewiger-liebe> Ruiz, Cristina, *Master's Degree in Lied-ESMUC*, 2019.

¹⁰⁹ Превод на српски је са енглеског превода: Miller, Philip, *The Ring of Words: An Anthology of Song Texts*, 1963, reprint: Norton, New York, 1973.

Соло песма *Von ewiger Liebe* приказује пејзаж окупан тишином вечери, у који улази младић са својом драгом. Током вечерње шетње, он јој изјављује да је спреман одрицања од њихове везе зарад њене личне среће. Прве две строфе су готово идентичне, са благим варирањем у циљу одговарајуће поставке нагласака у вокалној деоници. Мелодија у деоници гласа је распевана и заокружена, са ритмом у којем доминирају четвртинске нотне вредности и фигура пунтиране четвртине са осмином, па све у збиру са троделним метром и умереним темпом готово да подсећа на својеврсан валцер. Ипак, хармонски и тонални план се истичу као најзначајнији фактори при дочаравању целокупне атмосфере.

Већ у самом клавирском уводу, почетни тоналитет не делује транспарентно, него донекле „замагљено“. Томе доприноси след функција које нису типичне за ха-мол: t-III-VII-t-II-D (Пример 11). Почетни низ је у природном молу, а само у завршној каденци се јавља дурска доминантна. Из тог разлога овај хармонски след више одговара паралелном Де-дуру, из којег се ипак враћа у ха-мол да би у њему каденцирао. Исти овај принцип се понавља када наступи глас, па се тако прва музичка реченица која доноси текст завршава у ха-молу, док друга каденцира у Де-дуру. Смена паралелних тоналитета и појава „замагљеног“ почетног тоналитета готово да асоцира на перемениј лад (переменный лад), типичан за музику припадника руске националне школе 19. века.



Пример 11.

Будући да је 19. век раздобље великих покрета за националну самосталност, не зачуђује појава великог интересовања за фолклор. Бележе се народне мелодије, легенде и приче, проучавају народни обичаји и рукотворине.¹¹⁰ Тако већ у првој половини 19. века започиње деловање такозваних националних школа, у првом реду словенских,

¹¹⁰ Andreis, Josip, *Povjest glazbe*, Zagreb, Liber, Mladost, 1989.

које су дале највећи број значајних личности и дела у овој епохи.¹¹¹ Варирање тонског рода које се уочава у овом Брамсовом лиду, а које се у теорији може испољити, како кроз паралелне, тако и кроз истоимене тоналитете, присутно је, не само као одјек поступака који кореспондирају са обележјима ранијих стилских епоха, већ можда пре као карактеристика руског националног идиома у музици која је имала утицаја на своје савременике.¹¹² Сасвим веран превод овог термина у српској терминологији не постоји, а најближе одређење би представљао назив „променљиви тонски род“, који се у овом значењу првенствено односи на опис осциловања паралелних тоналитета, што, опет, проистиче из модалности, тј. из односа који формирају јонски и еолски модус. Ипак, иако терминологија тако сугерише, овде заправо није реч о променљивости рода него о променљивости тоналне централизације, што се јасно испољава у Брамсовој соло песми.¹¹³ Овакво хармонско решење доприноси спајању две контрастне атмосфере, од којих једна осликава безнадежу ситуацију са мрачним и сетним, молским призвуком, а друга кроз дурски звук уноси ведрину, наду и снагу непобедиве љубави.

Младић је свестан да девојку море велике бриге и проблеми због лоших гласина које њега прате. Клавирска деоница која прати његов говор састављена је од низа фигурација заснованих на квинтним и октавним интервалима, које дискретно сугеришу да је оно што он говори испразно и неискрено. Кулминација се дешава управо у средишњој строфи која је је поверена тексту момка. Тензија се у овој строфи постепено гради уз појачавање динамике и повишавање регистра, али најпре уз стварања утиска о убрзавању које заправо није забележено, али је ритам у његовој служби. Појављују се триоле на један откуцај, као и ритмичка фигура коју чине пунктирана осмине са четвртином, а која представља диминуцију до тада понављане фигуре. У тоналном погледу се у овом формалном одсеку истиче доминантни тоналитет „ин фис“, неретко нејасног рода захваљујући избегавању акордске терце и потенцирању „празних сазвучја“. Повратак почетног ха-мол при крају строфе делује као смирење и долазак на пучину након бурне звучне олује. У овом одсеку песме се јасно испољава Брамсова генијалност у осликавању унутрашње емоције поетског лика. Иако се из текста може стећи утисак да је младић смирен, сигуран у своју одлуку и у своје речи, композитор

¹¹¹ Деспић, Дејан, *Хармонија са хармонском анализом* (1. издање), Завод за уџбенике, Београд, 1997.

¹¹² Михајловић-Марковић, Јелена, *Видови организације тоналног система Сергеја Прокофјева*, Универзитет уметности, Београд, 2016, стр. 13-14.

¹¹³ Ibidem.

верује да то заправо није истина. Музиком дочарава унутрашњи немир за који верује да у њему тада постоји и да све више ври.

Кратак прелаз у деоници клавира доноси постепено смирење након кулминације и уводи две девојачке строфе. Овде се карактер сасвим мења и добија на ведрини и стабилности. Томе у највећој мери доприноси промена тонског рода из ха-мола у Ха-дур. Темпо се успорава, метар прелази из 3/4 у 6/8, а смењивање Ха-дура и Е-дура одводи у субдоминантну сферу својствену миксолидијском иступању, чиме додатно подцртава спокојну, чак пасторалну атмосферу. Деоница гласа је мирна, прожета дужим нотним вредностима и силазним мелодијским покретима у средњем гласовном регистру, док је деоница клавира допуњава мирним остинатним педалом, који до краја песме ствара слику налик на љуљајуће звоно. Све то на суптилан начин описује сталоженост и снагу младе жене чија је љубав чврста и непоколебљива, која је зрела и спремна да се за своју љубавну везу жртвује и бори. Завршетак песме у Ха-дuru наспрам почетног ха-мола слушаоцу улива наду у срећан крај ове љубавне приче.

Ова соло песма представља спој прокомпоноване и варијационо-строфичне форме, будући да у њој постоје елементи строфичности, али и уношење новог музичког материјала. Међутим, анализирајући соло песму у целини може се извести закључак да она заправо у највећој мери подсећа на форму сложене троделне песме без репризе, која се означава схемом – А В С. Из тог разлога њена прокомпонованост долази у први план.

Када се говори о интерпретацији соло песме *Von ewiger Liebe*, мора се напоменути да је она написана у претежно ниском и средњем гласовном регистру, те да боље одговара мецосопрану и баритону, иако се у пракси наилази на бројне различите интерпретације. Постоји неколико различитих издања у различитим тоналитетима, иако је верзија у ха-молу далеко најзаступљенија. Текст је третиран силабично, а интерпретативне потешкоће се могу везати за изговор текста који је писан на фонетски изазовном немачком језику, као и за постизање вокалног интензитета у дубоком и средњем гласовном регистру, нарочито када песму изводе високи гласови – сопран или тенор.

Ach, wende diesen Blick - Johannes Brahms

Критичар 19. века – Херман Кречмар (Hermann Kretzschmar), чувши Брамсове прве четири песме из опуса 57, доживео их је као „велику трагичну оперу“, а међу песмама из овог опуса је истакао соло песму *Ach, wende diesen Blick*, оп. 57, бр. 4.¹¹⁴ Иако се тематски разликују, прве три песме из оп. 57 такође поседују драматске квалитете. Свих осам соло песама, колико их је здружено у опус 57, писане су на текст Георга Фридриха Даумера (Georg Friedrich Daumer; 1880-1875), мада не воде сви текстови порекло из исте збирке. Коришћење текстова истог аутора за све песме у опусу је прилично атипичан избор за Брамса, а због тога се, поред бројних других разлога, песме из овог опуса неретко повезују у циклус. Такође, иако песме из овог опуса у целости изводе у подједнакој мери и певачице и певачи, прва песма у збирци је чешће извођена из женског угла, што боље одговара поетском тексту, док остале песме обично певају мушки гласови.¹¹⁵ Било промишљање или природан начин приступа, овакав вид интерпретације који укључује промену перспективе у складу са поетским садржајем песме, типичнији је за оперу него за циклус песама. Редослед соло песама у овом опусу је веома пажљиво направљен, те су оне сложене по драматском интензитету и природно је што четврта песма представља кулминацију у текстуалном и музичком погледу. Будући да је опус 57. првобитно подељен у две књиге које су садржале по четири соло песме, при чему је песма *Ach, wende diesen Blick* последња у првој књизи, може се претпоставити да ју је и сам Брамс доживео као кулминациону и доделио јој почаст затварања „првог чина велике трагичне опере“.¹¹⁶

Наслов соло песме *Ach, wende diesen Blick* у преводу на српски језик значи *Ах, одврати тај поглед*. Гласовни регистар деонице гласа у овој соло песми боље одговара баритону и мецосопрану, мада се може наићи и на тенорска и сопранска извођења. Као што је претходно напоменуто, ова соло песма се ипак чешће јавља у интерпретацији мушких гласова.

¹¹⁴ <https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.hoag.html> Hoag, E. Melissa, *Brahms's "Great Tragic Opera": Melodic Drama in "Ach, wende diesen Blick" (op. 57, no. 4)*, Music Theory Online, Volume 17, Number 1, Society for Music Theory, Managing Editor Yorgason, Brent, 2011, received 2010.

¹¹⁵ Rij, Inge van, *Brahms's Song Collections*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

¹¹⁶ <https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.hoag.html> Hoag, E. Melissa, *Brahms's "Great Tragic Opera": Melodic Drama in "Ach, wende diesen Blick" (op. 57, no. 4)*, Music Theory Online, Volume 17, Number 1, Society for Music Theory, Managing Editor Yorgason, Brent, 2011, received 2010.

Превод стихова песме гласи:¹¹⁷

Ах, одврати тај поглед, то лице!
Не испуни моје најдубље биће изнова новом ватром,
Изнова новом тугом!

Када једном моја напаћена душа нађе починак,
И моја врела крв престане да тече
Кроз моје жиле тако дивље, тако грозничаво

Један једини пролазни зрак твоје светлости
Пробудио би сав бес бола
Који убада моје срце попут змије.

Свака од три строфе Даумерове оригиналне песме показује А В А шему риме. Ова шема се не протеже само на стихове унутар строфе, него на поему у целини, па тако шема риме гласи: А В А В А В А В А.¹¹⁸ Брамс је музику организовао такође у троделној форми, те су прва и трећа строфа музички готово једнаке, док друга строфа доноси контраст. Из тог разлога се ова песма може окарактерисати као варијационо-строфична.

Као што је већ напоменуто, готово иста музика прати прву и трећу строфу песме. Одсек А почиње и завршава своје излагање у де-молу, једнако као и суптилно варирана реприза, која се може означити са А1. Оригиналан полазни тоналитет ове соло песме је еф-мол, који боље одговара вишим мушким и женским гласовима. Одсек В доноси контраст у тоналном, регистарском, ритмичком, карактерном погледу и у погледу фактуре. У одсеку А и у његовој репризи, доминирала је донекле вертикална полиритмија, јер су две осмине у деоници гласа, у 3/4 врсти такта, често парирале истовременим триолама у деоници десне руке клавира. Деоница гласа је прожета скоковима у узлазном смеру и поступним силазним покретом, док се у деоници клавира смењују акордска разлагања у силазном и узлазном смеру. Одсек В отпочиње у Бе-дуру и постепено се враћа у полазни де-мол, каденцирајући на доминанти. За разлику од А одсека, мелодијска линија гласа и клавира много је мирнија, креће се у мањем опсегу тонова, а прожета је скретничним покретом који подсећа на таласање и

¹¹⁷ превод енглеског превода преузетог са сајта: <https://oxfordsong.org/song/ach-wende-diesen-blick> *Ach, wende diesen Blick* by Johannes Brahms, Oxford International Song Festival, 2024.

¹¹⁸ <https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.hoag.html> Hoag, E. Melissa, *Brahms's "Great Tragic Opera": Melodic Drama in "Ach, wende diesen Blick" (op. 57, no. 4)*, Music Theory Online, Volume 17, Number 1, Society for Music Theory, Managing Editor Yorgason, Brent, 2011, received 2010.

премишљање. Друга текстуална строфа такође делује донекле мирније, али уједно несигурније, прожета сукобљавањем оптимизма и песмизма у унутрашњем монологу. Ипак, до краја В одсека успоставља се извесна кулминација која припрема репризу.

При сагледавању текстуалног садржаја може се извести закључак да би чак и саме прва и трећа строфа могле чинити складну и заокружену целину, док друга строфа делује као уметнута фуснота која објашњава унутрашње превирање субјекта, његову искрену тугу и самосажаљевање спрам отвореног беса који је испољен у оквирне две строфе. То би могло објаснити композиционо решење у виду употребе репризе музичког материјала за којим је Брамс посегао, будући да, при сагледавању партитуре, реприза испрва може оставити утисак ослабљивања поетске тензије. Уместо да се помири са својим проблемом, протагониста наставља огорчено да размишља о учинку какав он има на његов живот. Соло песма се зато завршава без традиционалног расплета на пољу текстуалног и музичког аспекта. Стварни сукоби у песми, попут дисонантних сазвучја која су производ „ометајућих“ ванакордских тонова, до краја песме активно „ремете“ главног јунака, као и мелодијску и хармонску прогресију (Пример 12). Управо је недостатак расплета главни фактор који ову музичку поставку чини толико драматичном, да се чак може посматрати као део „велике трагичне опере“, будући да Брамсова суптилна композициона решења сугерише неразрешену природу ситуације у којој се главни текстаулни протагониста налази.¹¹⁹



Пример 12.

Мелодијски садржај соло песме *Ach, wende diesen Blick*, нарочито када је у питању вокална деоница, одликује се избегавањем достизања регистарске кулминације у виду испољавања највишег тона који би такође био метрички и ритмички истакнут. Брамсове мелодијске линије неретко карактерише употреба више од једне мелодије у линеарном кретању, уз појаву латентне хармоније, што се може приметити у овој соло

¹¹⁹ Ibidem.

песми. Често се једна или више ових скривених мелодијских линија нагло напуштају. Напуштене мелодијске путање су најочљивије када онемогућавају неку врсту очекиваног разрешења, а најупечатљивије су када остану неразрешене. У оп. 57, бр. 4, главна мелодијска тензија управо настаје онда када се у вокалној деоници генеришу две одвојене мелодијске линије од којих се једна завршава истакнутим неразрешеним дисонантним тоном, што има директног утицаја на целокупну музичку драматургију у овој Брамсовој соло песми.¹²⁰ Дисонанце у високом регистру, које остају неразрешене из тензичних разлога, по Едварду Латаму (Edward Latham) подсећају на концепт „трајног прекида”, односно недостатка потпуног музичког „затварања“ у оперским чиновима који се доводи у везу са неспособношћу драмског лика да пронађе решење свог проблема и личну унутрашњу испуњеност. Латам наводи да „Линеарно-драмска анализа – ако је посвећена испитивању драмских циљева или циљева појединачних ликова, како оних који су успешно постигнути, тако и оних који су поткопани – такође мора дефинисати успех или неуспех мелодијског разрешења, како би се олакшао процес компарације.“¹²¹

***Wie rafft ich mich auf* - Johannes Brahms**

Кроз историју се показало да композитору неретко највећу почаст одаје позитивна критика извођача који интерпретирају његова дела. Оцена публике и критичара такође је значајна, али је управо извођач онај који се саживљава са уметничким делом и чији је задатак да продре што дубље у његову срж. Брамсова дела већ вековима стичу бројна признања, а извођачи их радо изнова и изнова интерпретирају. Тако је и мецосопран Ана Луција Рихтер (Anna Lucia Richter) за Брамсову соло песму *Wie rafft ich mich auf* написала: „Чини се да ниједан други композитор његовог времена није толико уживао у истраживању баршунастог регистра средњег гласа као што је то чинио Брамс. Дела као што су *Von ewiger Liebe*, *Sapphische Ode* или *Auf dem Kirchhofe*, увек ће бити омиљена мецосопранима. Његово руковање оним што се, на први поглед чини „једноставним“ текстовима, такође је посебно узбудљиво за певаче лида. Брамс својом музиком тако дубоко продире у речи и

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Latham, D. Edward, *Tonality as Drama: Closure and Interruption in Four Twentieth-Century American Operas*, University of North Texas Press, Denton, Texas, 2008.

претвара песме у сопствене мисли, до те мере да слушалац може буквално да окуси мешавину речи и звука.¹²²

Циклус од девет песама на текстове Аугуста фон Платена (August von Platen) и Георга Фридриха Даумера, објављен је 1867. године под опусом 32. Као што композитор Малколм Макдоналд (Malcolm MacDonald) наводи, „Брамсове потешкоће и неодлучност у погледу будућих праваца – у музици колико и у животу – представљени су са изузетном јасноћом у песмама из оп. 32”.¹²³ Он даље описује како редослед текстова сугерише „прогресивно емоционално одвајање од вољене особе, пратећу депресију, фрустрације и осећај изгубљеног времена, као и љубав која ипак траје, непомућена”.¹²⁴ Док се међу соло песмама у овом циклусу прати прелазак од таме ка светлости, од песимизма ка оптимизму и од несигурности ка удобности, тешко је не уочити Брамсову аутобиографску ноту. Његов рани биограф Макс Калбрек (Max Kalbreck) сугерише да оп. 32 заправо прича „причу из срца”.¹²⁵ У том временском периоду, Брамс је живео у Бечу, где је његов живот био прилично миран, али истовремено и испрекидан повременим успонима и падовима у каријерном успеху, свађама које је изазивала његова ћудљивост, као и честим жестоким ривалством између његових присталица и присталица Вагнера и Брукнера. Тада је имао једну или две неуспешне љубавне афере.¹²⁶

Превод стихова песме гласи:¹²⁷

Како сам се освестио у ноћи, у ноћи
и наставио да осећам одвлачење
напустио сам улице које су чували стражари,
прошетао њима мирно
у ноћи, у ноћи,
кроз капију са готским луком.

Млински поток јурнуо је кроз камено окно,

¹²² <https://www.pentatonemusic.com/a-personal-note-from-anna-lucia-richter-on-brahms-lieder/> Richter, Lucia Anna, *A Personal Note from Anna Lucia Richter on “Brahms Lieder”*, Pentatone, 2022.

¹²³ Rochester, Marc, *Brahms lieder notes*, Yong Siew Toh Conservatory of Music, 2021.

¹²⁴ Ibidem

¹²⁵ Ibidem

¹²⁶ <https://www.britannica.com/biography/Johannes-Brahms/Maturity-and-fame> Geiringer, Karl; Simpson, Robert, *Johannes Brahms*, Encyclopaedia Britannica, 2024.

¹²⁷ превод енглеског превода преузетог из: Stokes, Richard, *The Book of Lieder*, Faber & Faber, 2005.

нагнуо сам се преко моста
далеко испод себе, посматрајући таласе
што се тако мирно котрљају
у ноћи, у ноћи,
али ниједан од њих није се вратио.

Изнад су безбројне, упаљене звезде
лутале својим милозвучним путем,
с њима месец у мирној раскоши,
тихо су блистале
у ноћи, у ноћи,
на варљивој удаљеној раздаљини.

Подигао сам поглед, у ноћи, у ноћи,
и поново га спустио доле;
Авај, како си провео дане,
сада тиха тишина је
у ноћи, у ноћи,
кајање у твом лупајућем срцу!

Аутор текста је Аугуст фон Платен, чију хомосексуалност је обзнанио Хајнрих Хајне (Heinrich Heine) и који је након тога побегао у Италију, где је несрећно окончао живот самоубиством, у 39. години.¹²⁸ Дакле, поетски текст се такође може протумачити аутобиографски, будући да описује самоубилачко искушење. Из тог разлога је разумљива мрачна атмосфера која влада током читаве соло песме, а која се испољава у низу елемената, почев од текста па све до хармонских решења у музици.

Читава песма се одиграва у замишљеном простору који се налази негде између спољашње радње и унутрашњег превирања. Песма осликава атмосферу сумрака, на веома суморан начин и уз снажну чежњу за смрћу. Док главни субјекат у песми сагледава таласе у воденичком потоку који одлазе и никада се не враћају, а који симболизују неповратну пролазност времена, он уочава звезде које „Лутају својим милозвучним путем“ и представљају метафору за срећу која се у његовој будућности чини недостижном. У болној мери је свестан празнине свог досадашњег живота која му ствара константан немир. Остаје само жал за сваком пропуштеном приликом. Дакле, песма у својој суштини представља потресно признање о неуспеху.

¹²⁸ <https://www.pentatonemusic.com/a-personal-note-from-anna-lucia-richter-on-brahms-lieder/> Richter, Lucia Anna, *A Personal Note from Anna Lucia Richter on "Brahms Lieder"*, Pentatone, 2022.

Брамс је у овој соло песми на необичан начин организовао музички садржај и повезао га са текстом. Сагледавајући структуру песме, она би се могла објаснити схемом А В В1 А1. Овакав редослед музичких одсека чини се готово као „у огледалу“. Наиме, делује да су прве две строфе, које носе различит музички материјал, касније репризиране, али у рачјем облику. Ипак, реприза је у знатној мери измењена, те се ово запажање може схватити само условно. Оваква схема иде у прилог проглашавању соло песме *Wie rafft ich mich auf* типом варијационо-строфичне песме, будући да у њој постоје два различита музичка материјала, али уједно и двострука појава строфичности.

У овој соло песми постоји велики број тоналних иступања и модулација у удаљене тоналитете. Полазни тоналитет је ес-мол, комплексан тоналитет када је у питању број предзнака. Соло песма је оригинално писана у еф-молу, али је верзија у ес-молу она која преовладава у интерпретацијама мецосопрана и баритона. Иако је регистарски опсег деонице гласа прилично узак, честа је упоредна заступљеност високог регистра, што доприноси тензиčnosti. Ритмичка фигура састављена од пунктиране осмине и шеснаестине, која се јавља у А одсеку и у његовој репризи, асоцира на посмртни марш, а будући да је њена појава везана за почетни и завршни одсек, делује као да сугерише на полазну идеја и њен крајњи исход (Пример 13). Поново се среће полиритмија – у деоници десне руке клавира су триоле праћене групом од две осмине у деоници гласа у 4/4 врсти метра. Клавирска деоница је прилично комплексна, прожета честим алтерацијама тонова који су обухваћени почетним предзнацима, разноврсним ритмичким фигурама и честим мелодијским скоковима, док у деоници гласа такође преовлађују честе алтерације и чести мелодијски скокови. Интересантна је чињеница да регистар деонице клавира прати атмосферу и носи тенденцију да је на што бољи начин ослика. Тако је у одсеку В1 деоница клавира готово потпуно другачија него у вокално сродном В одсеку, а будући да се у тексту тада спомиње светлуцање звезда, Брамс није оклевао да употреби високи

Op. 32. № 1.

Andante.

Wie rafft ich mich auf in der Nacht, in der

p pesante *cresc.* *poco*

регистар клавира у деоници обе руке, које би могле што верније дочарати атмосферу.

Пример 13.

Wie bist du meine Königin - Johannes Brahms

Соло песма *Wie bist du meine Königin*, што би се на српски језик могло превести са – *Како си, краљице моја*, девета је међу соло песмама здруженим у опус 32, који је настао 1864, а био објављен 1867. године. Аутор поетског текста је Георг Фридрих Даумер. *Wie bist du meine Königin* је љубавна песма највишег реда. Иако се у опусу 32 користе песме двојице песника, претпоставља се да ова последња, девета песма приказује Брамсов лични доживљај љубави. Он сматра да љубав чини бескрајан низ успона и падова.¹²⁹ Након низа песама суморне атмосфере и песимистичног карактера које су повезане у овом циклусу, *Wie bist du meine Königin* доноси оптимистичан крај и помирљив закључак након песама прожетих тешким питањима о могућности решавања бројних људских унутрашњих и спољашњих проблема. Зато ова песма делује као каденцирање на завршној тоници након низа субдоминантних и доминантно напетих сазвучја.

Превод стихова песме гласи:¹³⁰

Како си, краљице моја,
по својој нежној доброти, блажена!
Ти се само смешиш, а пролећни миомирис се шири
кроз мој дух, блажено!

Сјај свеже расцветале руже,
да упоредим са твојим?
Ах, изнад свега што тамо цвета
Твој је цвет блажени!

Лутам кроз мртве пустоши,
и зелени хлад се шири.
Иако ужасна влага
тамо бескрајно, блажено лебди!

Пусти ме да умрем у твојим рукама!
у њима је и сама смрт.
Па и да најоштрија бол
бесни у мојим грудима, блажено!

¹²⁹ <https://www.theaccompanimentcompany.com/wie-bist-du-meine-koumlnigin.html#/> *Wie bist du, meine Königin*, The Accompaniment Company, 2014.

¹³⁰ Превод са енглеског језика преузетог из: Eckelhoff, Marie Kristina, *Brahms the Exotic: The Representation of Non-European and Ethnic 'Others' in the Hafiz/Daumer Settings of Opus 32, "Romanzen aus L. Tieck's Magelone," and "Zigunerlieder," Opus 103*, University of Arkansas, Fayetteville, 2014.

Даумеров текст говори о снази коју поседује љубав, снази да учини сваку особину вољене особе „блаженом“, сваки њен покрет, сваки заједнички проживљен тренутак, па чак и лоше, тешке и тужне ситуације уз ту особу делују „блажено“. Дакле, у песми се љубав на најсуптилнији начин идеализује. Потенцирање речи „блажено“ (нем. *wonnevoll*), која се у тексту појављује пет пута, наглашава моћ идеализовања и јачину коју љубав поседује. Брамс је, међутим, осетио потребу да у музици још више пута понови реч, те се она у соло песми јавља чак девет пута од којих само једном није представљена у виду својеврсног припева, а два пута је унутар целе речи поновљен један њен део: *wonne=wonnevoll*. Овакав вид понављања одређене речи, у истом или варираном музичком руху, указује на присуство фолклорних елемената, будући да се ова појава неретко среће у народној музици.

Ова соло песма би се најпре могла припојити типу варијационо-строфичне песме, будући да садржи варирано понављање одређених строфа, али се у њој појављује и нови музички материјал. Форма би се могла описати схемом А А1 В А2. Из схеме се може уочити да се материјал прве строфе појављује још два пута, с тим да је први пут готово идентичан, а други пут је измењен. В одсек доноси контраст на карактерном, динамичком, хармонском, тоналном плану и на плану фактуре. Оригинални тоналитет песме је Ес-дур, али се одлучујем за верзију у Дес-дуру, будући да она боље одговара природи баритона. Материјал А и његове репризе излажу се исључиво у Дес-дуру, док В материјал одлази у удаљени цис-мол (Пример 14), те потом модулира у А-дур, де-мол, поново цис-мол, након чега иступа у А-дур, враћа се у цис-мол и енхармонски прелази у Дес-дур. Хармонска, мелодијска, фактурна и динамичка кулминација се дешава управо у овом одсеку, након чека реприза А2 доноси смирење.



Пример 14.

У мелодијском погледу, деоница гласа је извајана прецизније и суптилније него у осталим Брамсовим соло песама које се анализирају и овом раду. Клавирска деоница је такође мелодијски изражајна, посебно у уводу и прелазима када избија у први план, услед одсуства деонице гласа. Мелодијске линије у деоницама гласа и клавира, које се

међусобно преплићу и које су вешто уткане у дијалог, изнова и изнова кулминирају катарзичном речју: „блаженство“ – „wonnevoll“.

Auf dem Kirchhofe - Johannes Brahms

Јоханес Брамс се може сврстати међу композиторе који су умели да дочарају музичку поставку емоција путем хармонских структура, мелодијских линија и јасног односа између текста и музике. Он је својом генијалношћу успео да споји изражајну привлачност романтизма са прозачношћу структура какве се срећу у класичној музици.¹³¹ *Auf dem Kirchhofe*, четврта је од пет песама које је Брамс објавио 1888. године, под опусом 105. У две текстуалне строфе, ова песма представља синкретизам неких од најважнијих опсесија епохе романтизма: меланхоличну фасцинацију смрћу, спољашњу пројекцију унутрашњег немира душе и естетику засновану на сукобу супротности. Користећи се текстом песме Детлева фон Лилијенкрона (Detlev von Liliencron), Брамс у овој соло песми, својим опрезније експресивним музичким језиком, умирује турбуленцију романтичарски узвишеног, мрачног поетског дела.¹³²

Превод стихова песме гласи:¹³³

Кише и ветрови преовладавали су цео дан,
до многих заборављених гробова моји путеви вођаше,
до истрошеног камења и крстова, увенулих венаца,
до имена која су обрасла, једва да се могу прочитати.

Ветрови и кише преовладали су цео дан,
на сваком гробу се замрзла реч: Покојник.
Од олуја умртвљени, ковчези су задремали,
на сваком гробу се мирно одмрзла реч: Пуштени.

Стихови осликавају атмосферу током шетње гробљем по кишном дану. „Истрошено камење и крстови“ алудирају на пролазност живота. Музиком се, уз помоћ

¹³¹ Rivera, Trisha, *Exploration of extreme emotion*, An Abstract submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music in Performance, California State University, Northridge, 2014.

¹³² <https://www.allmusic.com/composition/auf-dem-kirchhofe-der-tag-ging-regenschwer-song-for-voice-piano-op-105-4-mc0002665439> Grimshaw, Jeremy, *Auf dem Kirchhofe* (“Der Tag ging regenschwer”), song for voice & piano, Op. 105/4, 2024.

¹³³ Превод на српски са енглеског, аутора Mitchell, J. William, преузетог из: Schenker, Heinrich, *Graphic Analysis of Brahms's Auf dem Kirchhofe, Op. 105, No. 4*, as prepared for publication by Mitchell, J. William and Salzer, Felix, *Theory and Practice*, Journal of the Music Theory Society of New York State, Volume 13, 1988.

мирних, али застрашујуће јасних пасажа и ватрених крешенда, приказују ветрови и кише. Осећај сукоба који песми даје замах, музички је наглашен у јасној опозицији између це-мола и Це-дура и у супротстављању њима припадајућих акорада на почетку сваке строфе. Ови контрасти наглашавају поларитете песме, која осликава старо, зарасло црквено гробље у бурном, кишном дану. У деоници гласа се првобитно описује насилност олује, драматичним, лучним мелодијским линијама, а затим се прелази на осликавање интроспективнијег погледа који се јавља за време брижнијег посматрања надгробних споменика и њихових плоча прекривених бршљаном, увелих букета и једва читљивих исписаних имена.

У изненадном затишју које након тога следи, може се препознати једноставна мелодија заснована на протестантској химни „O Haupt voll Blut und Wunden“, чији назив у преводу гласи: „О свети, болно рањене главе“, а стих са текстом „Wenn ich einmal soll scheiden“, који у преводу значи „Моји дани су малобројни, о нећу успети“, тематски одговара поетском тексту соло песме и доводи ову мелодију у директну везу са њом.¹³⁴

Музичка слика се, након тога, поново узбуркава како друга строфа почиње варираним, али готово истим стихом као као прва, а текст затим поново скреће пажњу са олује која се налази у ваздуху, на висини, на гробове који су дубоко испод земље. Овде песник ствара игру речи са дубоким значењем које, нажалост, у преводу задржава само део своје генијалности и дирљивости, а које је у корелацији са изненадним затишјем времена. Као у оку олује, чини се да ветар и киша јењавају, док гробови говоре две речи, од којих је прва „Gewesen“ – „Покојник“, а друга „Genesen“ – „Пуштени“. Прва реч описује смрт, док друга реч даје наду за новом приликом, поновним рођењем и исцељењем. Промена музичког расположења која прати поетски текст, доказује да је Брамсово виђење живота једнако насилности, док смрт доживљава као мирну.¹³⁵ Ове две речи говоре о прихватању и лечењу. Тиме соло песма *Auf dem Kirchhofe* заправо доноси оптимистичан крај уз веру у мир који ће смрт донети.

¹³⁴<https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.574268&catnum=574268&filetype=AboutThisRecording&language=English> Eisenlohr, Ulrich (превела: Baxter, Susan)

¹³⁵ <https://www.allmusic.com/composition/auf-dem-kirchhofe-der-tag-ging-regenschwer-song-for-voice-piano-op-105-4-mc0002665439> Grimshaw, Jeremy, *Auf dem Kirchhofe* (“Der Tag ging regenschwer”), song for voice & piano, Op. 105/4, 2024.

Међутим, претходни изненадни прелазак поетског говорника са анксиозности на смирену резигнацију изазива не само једну, већ две испреплетене музичке позајмице. Друга од њих представља прикривену реанимацију завршне каденце из Брамсовог оп. 14 бр. 4, односно из дела *Ein Sonett*, којег је посветио певачици Агати фон Зиболд (Agathe von Siebold). *Ein Sonett* завршава истом речју као и *Auf dem Kirchhofe*, али у првој композицији Брамс реч употребљава у служби супротстављене афективне путање у којој безнадежан љубавник намерно продужава своју заљубљеност.¹³⁶ Ради се о речи „Genesen“ – „Пуштени“. Овим се образлаже раније постављена претпоставка о Брамсовом личном доживљају текста и његовој аутобиографској поставци унутар соло песама. Одједи песме *Ein Sonett* указују на Брамсово уткивање личног доживљаја заљубљености и љубави у песму *Auf dem Kirchhofe*, потпуно супротног, песимистичног и мрачног карактера, која се бави питањем пролазности живота.

Соло песма *Auf dem Kirchhofe*, представља прилично кратку музичку форму, будући да је и текст поетске творевине такође сразмерно кратак. Како у тексту постоји понављање на почетку прве и друге строфе, Брамсово музичко решење почива на репризи тематског материјала. Ипак, сродан материјал се јавља само на почецима строфа, док се њихови други делови у знатној мери разликују. У сваком случају, ни саме строфе не представљају у потпуности кохерентне музичке целине које се не могу одвојити, јер се на крају свака два стиха могу уочити јаке каденце, те би се и у схеми могли разделити њихови различити тематски материјали, па би она најпре гласила: А: а b; В: а1 с. Како се из ове схеме уочава, форма соло песме *Auf dem Kirchhofe* се налази између строфичности и прокомпонованости, па би се најпре могла прозвати песмом варијационо-строфичног типа.

Унутар обе строфе постоје метричке промене из троделног у четвороделни метар. Иако је оригинално писана у це-молу, верзија ове соло песме у де-молу уноси већу тензију и на још бољи начин дочарава драматику читаве атмосфере. Постоје бројна динамичка, мелодијска, ритмичка, хармонска и тонална таласања која одговарају поетском смислу. У деоници клавира се бројни пасажни покрети

¹³⁶ <https://academic.oup.com/book/7315/chapter-abstract/152064634?redirectedFrom=fulltext> *Nine Counterpoint and Catharsis*, Oxford University Press, Oxford Academic, 2014; преузето из књиге: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199982646.003.0010> Berry, Paul, *Brahms Among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*, стр. 296-331.

супротстављају мирном, хомофоном, скретничном осциловању у нотним вредностима једнаких трајања. Деоница гласа је прожета мањим и већим интервалским скоковима, уз честу појаву ритмичке фигуре коју образују пунктирана осмина и шеснаестина, а која се касније јавља у аугментацији и двострукој аугментацији, па готово делује као да је нестрпљивост добила ново рухо у виду стрпљења и мира. Насупрот полазног суморног де-мола, песма се заввршава у ведром, пуном наде – Де-дуру.

***Vier ernste Gesänge* - Johannes Brahms**

Написане само годину дана пре Брамсове смрти, *Vier ernste Gesänge*, односно *Четири озбиљне песме*, одражавају духовна и филозофска размишљања остарелог композитора у тренуцима суочавања са смрћу. Почетком 1890-их, смрт бројних блиских пријатеља тешко је оптерећивала Брамса. Почео је да компонује циклус соло песама *Vier ernste Gesänge* у време када се Клара Шуман (Clara Schumann) тешко разболела, наставивши рад на њима током Кларине болести, док се премијерно извођење, нажалост, одвило на даћи поводом њене смрти.¹³⁷ Брамс је сматрао да су *Vier ernste Gesänge* биле предосећај ствари које долазе, али је желео да се огради од претпоставке да су оне настале као резултат Кларине смрти, због чега пише Клариној кћерки и у свом писму објашњава да није очекивао лоше вести о њеној мајци док је писао овај свој циклус, него да су га стално окупрале исте речи и мисли, те је био подстакнут да их напише баш у тим несрећним околностима.¹³⁸ *Vier ernste Gesänge* се сматра јединим Брамсовим циклусом соло песама у правом смислу овог појма, његовим првим радом у области соло песме након десетогодишње паузе, његовом једином поставком библијског текста за соло глас и клавир и вероватно његовим најбољим достигнућем у жанру соло песме.¹³⁹

Циклус је објављен 1896. године у оригиналној верзији за бас и клавир. Колико је Брамс заправо озбиљно доживео ово своје дело може се тумачити кроз његове напомене, попут оне коју је поручио издавачима: „Оне су проклето озбиљне и

¹³⁷ Church, Lucy, *Brahms's Late Spirituality: Hope in the Vier Ernste Gesänge, Op. 121*, Florida State University Libraries, 2011.

¹³⁸ <https://interlude.hk/brahms-vier-ernste-gesange-op-121-premiered-today-1896/> Predota, Georg, *Brahms: Vier Ernste Gesänge, Op. 121 Premiered Today in 1896*, Interlude, 2018.

¹³⁹ Church, Lucy, *Brahms's Late Spirituality: Hope in the Vier Ernste Gesänge, Op. 121*, Florida State University Libraries, 2011.

истовремено толико безбожне да би их полиција могла забранити – да нису све речи преузете из Библије.“ Касније је овај свој циклус назвао „безбожним Шнадахупферлом“ (Schnadahüpferl), односно врстом импровизационе песме живахног и шаљивог карактера, која садржи карактеристике алпског плеса, а у којима нема никаквог духовног контекста. Тешко је замислити већи контраст од онога који постоји између веселог Schnadahüpferl-а и четири дубоке мисли о последњим тренуцима живота.¹⁴⁰

Брамсов избор текста свесно избегава било какво упућивање на Бога или на појам загробног живота. Када се посматрају заједно, ова дела говоре о поетици губитка у немачкој култури, бавећи се темама попут носталгије и туговања, нити које се провлаче кроз немачку интелектуалну мисао још од пре хеленских хуманиста. Овај циклус пружа механизам помоћу којег публика може да контемплира људско стање без ослањања на верску догму. Осећаје утехе и помирења, које ове соло песме настављају да доносе Брамсовој публици, један су од аспеката рецепције његових дела о којима се најчешће говори још од позног 19. века.¹⁴¹

Јоханес Брамс је од раног детињства познавао Библију, али је његово изучавање Библије имало преваходно академске и опште-културне циљеве, а не религиозне и спиритуалне. Такође, кроз блиско познавање Лутерове (Martin Luther) Библије успевао је да одржи снажну везу са својим културним наслеђем, а креирањем сопствене слике као узорног немачког композитора успевао је да обезбеди себи боље социјалне и економске прилике. Осам година пре него што је написао овај свој циклус соло песама, Брамс је преписао неколико пасуса у свеску намењену библијским текстовима које је намеравао да искористи при компоновању, а међу текстовима су били: *Краљевима* 6:11-12, *Проповедник* 41:1-4, *Проповедник* 3:18-22 и 4:1- 4, *Коринћанима* 13 и *Песма Соломонова* 9:1-12. Ових шест текстова је преписано у Брамсову бележницу као група, за разлику од текстова пре њих.¹⁴²

Бројни теоретичари и истричари музике увиђају Шопенхауеров (Arthur Schopenhauer) утицај на Брамса, верујући да је он нарочито занимљив када се узме у обзир циклус *Vier ernste Gesänge*. Неке Шопенхауерове идеје снажно подсећају на

¹⁴⁰ <https://blog.henle.de/en/2022/04/11/an-ambiguous-passage-in-brahmss-vier-ernste-gesange-op-121/> *An ambiguous passage in Brahms's Vier ernste Gesänge op. 121*, Verlag, G. Henle, 2022.

¹⁴¹ Grimes, Nicole, *Brahms's Elegies* - Excerpt, Cambridge University Press, 2019, 2-3.

¹⁴² Beller-McKenna, Daniel. *Brahms and the German Spirit*. Harvard University Press, Cambridge, 2004, 54-55.

библијске текстове одабране за прве три песме циклуса. Шопенхауерова филозофија се усредсређује на једну кључну идеју која је јасно артикулисана у наслову његовог најпознатијег дела: „Свет као воља и представа“ („The World as Will and Representation“). Наиме, он је веровао да би се свет могао тумачити на два начина: као представа – како се чини мислећој особи, и као Воља – кантовска ствар по себи. Штавише, он тврди да се свака објективизација Воље непрестано бори против свих других, и стога Воља никада не може бити задовољена, стварајући бескрајни циклус патње и жеље. Ипак, чини се да Брамсова одлука да користи библијске текстове (укључујући и оне који су мање у складу са Шопенхауеровом филозофијом), заједно са његовом духовном и религиозном позадином указује пре на интересовање за саму Библију него на ослањање на Шопенхауера. Његове музичке поставке ових текстова сугеришу признање о постојању више силе и уливају наду, што је свакако приближније хришћанској мисли него Шопенхауеровој филозофији Воље.¹⁴³

Прозни текстови из Лутерове Библије не прихватају строфичне форме, али Брамс пажљиво води рачуна о томе да све четири соло песме конструише са јасним елементима симетрије и равнотеже. Прогресија од очаја до љубави се, у свакој песми, огледа у чињеници да она постепено постаје „дурскија“ и светлија од претходне.¹⁴⁴

Прва песма из циклуса носи наслов *Denn es gehet dem Menschen*, односно *Што се тиче људи*.

Превод стихова песме гласи:¹⁴⁵

Јер човек живи као што живи
звер,
како ова умире, тако умире и он;
и свима је удахнут исти дах;
и човек нема више
од звери:
зато је све узалуд.
Сви иду на једно место;

¹⁴³ Church, Lucy, *Brahms's Late Spirituality: Hope in the Vier Ernste Gesänge, Op. 121*, Florida State University Libraries, 2011.

¹⁴⁴ <http://www.kellydeanhansen.com/opus121.html> Hansen, Dean, Kelly, *Four Serious Songs (Ernste Gesänge) for bass voice and piano, Op. 121*

¹⁴⁵ превод енглеског превода преузетог из: Fischer-Dieskau, Dietrich, George Bird, and Richard Stokes. *The Fischer-Dieskau Book of Lieder: The Original Texts of Over Seven Hundred and Fifty Songs*. New York: Limelight Editions, 1984, 387.

сви су направљени од праха
и у прах ће се поново вратити.
Ко зна да ли дух човечији иде
горе,
а дах звери
доле под земљу?
Тако сам видео да нема ништа боље
него да се човек радује
свом послу,
јер му је то судбина.
Јер ко може да га одведе
да види шта ће бити после
њег?

Ова соло песма се састоји од четири музички контрастна одсека, од којих су прва два и друга два донекле еквивалентна, али су трећи и четврти одсек значајно скраћени. Дакле, у соло песми постоје елементи понављања, али је разрада музичког материјала више заступљена, те песма боље одговара типу прокомпоноване песме, уз евентуално тумачење форме која би се налазила на граници између варијационо-строфичне и прокомпоноване.

Текстуалну драматику на одличан начин илуструје фонетка немачког језика, те се као значајан интерпретативни елемент поставља јасан изговор тврдих сугласника на крајевима речи, који доприносе остваривању веће тензије и бољем осликавању целокупног карактера песме. Започиње готово унисоним мелодијским покретом у деоницама гласа и клавира, али се мелодија постепено све више усложњава. У деоници гласа се нарочито истиче интервал мале терце и разлагање молских квинтакорада, што појачава звучну слику потенцирајући молски тоналитет и тиме наглашавајући забринути и сетан карактер. За разлику од претходно анализираних Брамсових соло песама, у песми *Denn es gehet dem Menschen* је вокални опсег далеко већи и протеже се од тона А у великој октави до тона ф1 у првој октави, уз прилично скоковит мелодијски ток, обогаћен акордским разлагањима.

Тонални план ове соло песме обухвата претежно блиске тоналитете, међу којима је далеко најзаступљенији почетни и завршни де-мол. Хроматски покрет се често уочава, нарочито у деоници клавира, али он није нужно у склопу тоналног плана, него носи претежно мелодијску функцију. У деоници клавира је нарочито изражен контраст међу одсецима, будући да четворodelном метру првог и трећег одсека контрира

троделни метар другог и четвртог одсека у којем се, поред до тада присутних једнаких осминских и четвртинских вредности, јављају и триоле које стварају нови музички контекст. Четври одсек завршава у такту 9/4, што делује као аугментација триола у 3/4 такту, а доприноси стицању утиска о успоравању музичког тока.

Прва соло песма из циклуса доноси признање о неизбежности смрти. По речима говорника, једина утеха која се може пронаћи је у послу. Иако је ова песма музички најмрачнија од све четири, будући да ретко излази из молског расположења, Брамсова поставка и даље подразумева осећај двосмислености тона и сталну тежњу ка мелодијским висинама како би се ублажио мрачни текст и омогућио осећај постојања наде.¹⁴⁶

Друга песма из циклуса носи наслов *Ich wandte mich und sahe*, односно *Окренух се и видех*.

Превод стихова песме гласи:¹⁴⁷

Окренух се и видех све
који трпе неправду под сунцем;
и гле, било је суза оних
који су претрпели неправду и нису имали
утешитеља,
а они који су им чинили неправду били су
превише силни
да би имали икаквог утешитеља.
Зато сам хвалио мртве који су већ
умрли,
више него живе који су још
имали живот;
али онај који још увек није, бољи је и од
једног и другог,
и не опажа зло које
бива под сунцем.

¹⁴⁶ Church, Lucy, *Brahms's Late Spirituality: Hope in the Vier Ernste Gesänge, Op. 121*, Florida State University Libraries, 2011.

¹⁴⁷ Превод са енглеског превода преузетог из: Fischer-Dieskau, Dietrich, George Bird, and Richard Stokes. *The Fischer-Dieskau Book of Lieder: The Original Texts of Over Seven Hundred and Fifty Songs*. New York: Limelight Editions, 1984, 387.

Друга соло песма је још израженија по својој прокомпонованости, иако је тематски материјал током целе песме у великој мери хомоген. Ова песма је уједначена по атмосфери и карактеру, док хармонски план доноси контраст. Песма започиње у ге-молу, а завршава у Ге-дуру, што је показатељ наде која постоји у Брамсовој мисли. Метар је током целе соло песме троделан и непроменљив, а ритам доноси извесну „тежину“. Необична ритмичка фигура састављена од



Пример 15.

осминске паузе и пунктиране четвртине, јавља се у деоници клавира заједно са половином ноте и формира особену звучну слику која делује истовремено неодлучно и одлучно (Пример 15). Хармонски ритам је такође прилично спор, што је у складу са темпом соло песме.

Вокална деоница је, у соло песни *Ich wandte mich und sahe*, посебно изражајна и доминантна по својој мелодијској распеваности. Иако је такође претежно прожета акордским разлагањима, деоница гласа је сасвим заокружена, а њен мелодијски ток делује природно повезано. Вокални распон је благо ужи него у првој песни из циклуса, али је и даље опширнији него у претходно анализираним Брамсовим вокалним делима.

Интересантна је појава генералпаузе у 55. такту, која нема функцију уношења напетости онолико колико ствара утисак неснађености и неразумевања, будући да наглашава упитност изражену у тексту. Ипак, дурски тонални оквир који потом следи, ствара привремено смирење и потврду постојања наде. Брамсова музичка поставка користи узлазне мелодијске линије, основни тоналитет у завршним тактовима и кратке тренутке романтичне емоционалне експресивности како би пренела наду у утешатеља, а не потпуни очај због његовог недостатка. Ова песма доноси веру да ће једнога дана зло нестати и да ће патња бити угашена.

Трећа песма из циклуса носи наслов *O Tod, wie bitter bist du*, односно *О смрти, како си горка*.

Превод стихова песме гласи:¹⁴⁸

¹⁴⁸ Ibidem, 387-388.

О смрти, о смрти, како си горка
у мислима човека
који има добрих дана, довољно
и живота без туге;
и који има среће у свему
и још увек му је омогућено да добро једе!
О смрти, о смрти, како си горка!
О смрти, како добро служиш ономе ко је
у невољи,
који је слаб и стар,
опкољен свим тугама
и нема чему бољем да се нада
или да очекује,
о смрти, о смрти, како добро служиш.

Ова соло песма такође припада форми прокомпоноване песме, али садржи извештај краћи рефрен или дужи припев који се три пута понавља. Ради се о насловној реченици – *О смрти, о смрти, како си горка*, која се два пута понавља у истом облику, а трећи пут је и текстуално и музички варирана. Ипак, ово понављање је сразмерно мало у односу на остатак музичког материјала у соло песми, те форма и даље остаје у највећој мери прокомпонована.

Соло песма *O Tod, wie bitter bist du* представља емоционални и музички климакс циклуса. Почиње вокалном деоницом, без клавијског увода, што може бити интонативно захтевно у погледу интерпретације. Такође, кроз вокалну боју певач треба да уведе у карактер и атмосферу песме на што бољи начин. То донекле олакшава текст који је од самог почетка мрачан и доноси „тешке“ речи. У овој соло песми се кроз текст, али и музику, наглашава да, колико је са једне стране смрт непожељна за оне чији је живот леп и срећан, толико су на њој захвални они чији су животи пуни очаја и патње.

Пример 16.

Тонални контраст је поново присутан, а музичко путовање се креће од почетног е-мола до завршног Е-дура који доноси доживљај радости због смрти. Посебно је интересантно завршно сазвучје у деоници клавира, које представља истовремено звучање доминантне и тоничне функције (Пример 16), са могућом скривеном поруком о истовременој драматици и смирењу које се преплићу у смртном



исходу, те би се могло претпоставити да композитор није у потпуности сигуран у веровање да смрт доноси мир и разрешење, те у њему и даље постоје страх и сумња.

Јединица бројања је током целе песме половинска, док је метар променљив, а темпо све време тежак и спор. У мелодијском погледу се поступан покрет смењује са већим и мањим интервалским скоковима, у зависности од потребе коју намеће текст. Ритам је такође разноврстан и креће се од дугих нотних вредности до низа осмина које у половинском такту делују прилично покретљиво. Динамика је у овој песми доминантно гласна, а гласовни регистар је и овде веома опсежан.

Четврта песма из циклуса носи наслов *Wenn ich mit Menschenzungen*, односно *Кад бих говорио језицима људским*.

Превод стихова песме гласи:¹⁴⁹

Кад бих говорио језицима људским и
анђеоским,
а љубави не бих имао,
био бих звучна труба
или звецкајућа чинела.
И кад бих могао пророковати
и када бих познавао све тајне и сво
знање,
и имао сву веру
да бих могао померити планине,
а љубави не бих имао,
не бих био ништа.

Кад бих дао сву своју имовину
сиромасима
и жртвовао тело да буде спаљено,
а љубави не бих имао,
то ми не би било ни од какве користи.
Сада видим нејасним речима кроз
огледало,
али онда лицем у лице.
Сада разазнајем део по део,
али онда ћу разазнати
као што сам и ја разазнат.
Али сада вера, нада, љубав остају,
ово троје:
али љубав највећа је међу
њима.

¹⁴⁹ Ibidem, 388.

Четврта песма циклуса је неретко критикована као најслабија од све четири песме и значајно другачија од њих по тематици и по садржају. Заиста, чини се да се соло песма *Wenn ich mit Menschenzungen* издваја од осталих по више карактеристика. То је једина песма са новозаветним текстом, једина песма са изразито позитивном поруком, једина која почиње и завршава се у дуру и ствара значајно другачију атмосферу од оних које доминирају кроз прве три песме. Због ове очигледне неусаглашености између последње песме и остатка циклуса, неки критичари чак осуђују укључивање четврте песме у циклус *Vier ernste Gesänge*.¹⁵⁰ Могућа објашњења за њено укључивање у циклус крећу се од Брамсовог одбијања да разоткрије своја права осећања,¹⁵¹ преко изражавања Брамсовог осећања неуспеха,¹⁵² идеје да је четврта песма настала много раније од осталих и да се служи текстом који је читан на сахрани Брамсове блиске пријатељице Елизабет фон Херцогенберг (Elisabeth von Herzogenberg),¹⁵³ до Брамсовог сусрета са Шопенхауеровим песимизмом и његовог одбацавања.¹⁵⁴

Соло песма *Wenn ich mit Menschenzungen* се састоји од четири контрастна одсека, а такође је прокомпоноване форме са ретким и кратким обрасцима понављања. Иако понављања у првом одсеку асоцирају на варијациону-строфичност, соло песма је на ширем плану изразито прокомпонована и обогаћена различитим тематским материјалима који се засебно разрађују. За разлику од осталих песама из циклуса, ова соло песма започиње дурским тоналитетом – Ес-дуром.

У погледу сваког од музичких параметара, ова песма је далеко сложенија од осталих песама из овог циклуса. На тоналном плану се јављају модулације у изузетно удаљене тоналитете, па тако након Ес-дура следи Ха-дур, те поново повратак у Ес-дур.

¹⁵⁰ Church, Lucy, *Brahms's Late Spirituality: Hope in the Vier Ernste Gesänge*, Op. 121, Florida State University Libraries, 2011.

¹⁵¹ Boyd, Malcolm, *Brahms and the Four Serious Songs*, The Musical Times 108, no. 1493, 1967, 594.

¹⁵² Johnson, Lani, *Johannes Brahms's Vier ernste Gesänge, op. 121 (1896) for bass and piano...as life ends*, Journal of Singing 62, no. 4, 2006, 385.

¹⁵³ Kalbeck, Max, *Johannes Brahms*. Vol. 1, Wien Verlag, Vienna and Leipzig, 1904. Vols. 2-4, Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908-14, 451-454.

¹⁵⁴ Beller-McKenna, Daniel, *Brahms, the Bible, and Post-Romanticism: Cultural Issues in Johannes Brahms's Later Settings of Biblical Text, 1877-1896*. Harvard University, 1994a, 185.

Мелодија носи сасвим другачије расположење од осталих соло песама из циклуса. Прожета је бројним алтерацијама, иступањима и модулацијама, неретко веома захтевним за интонирање. Провлађују мањи и већи интервалски скокови у деоници гласа, праћени најразличитијим мелодијским покретима у деоници клавира који доприносе дочаравању атмосфере. Темпо је знатно бржи него у остале три песме из овог циклуса, а током ове песме је уједно и променљив. Ритмичке вредности које се крећу претежно у осминама доприносе утиску бржег темпа него што на то указује ознака. Метар је променљив, а варира између 4/4 и 3/4. Динамика, артикулација и агогика су у овој песми такође разноврсније него у осталим песмама. Распон вокалне деонице је веома велики, те је она због тога, као и због бројних других наведених карактеристика, прилично захтевна за интерпретацију. Деоница клавира, ипак, на интонативно критичним местима удваја мелодију деонице гласа, како би њено извођење било једноставније и прецизније.

Пример 17.

Занимљива је употреба орнамента на речи „ich“, односно „ја“ у 70. такту (Пример 17.). У Брамсовим соло песмама је оваква употреба орнамената изузетно ретка, те се овде она може условно протумачити као наглашавање личне субјективности у служби дубљег тумачења текстуалног садржаја.



Четврта соло песма слави значај љубави, као и велику награду која у будућем животу чека оне који јој се предају и као једини начин да се у земаљском животу у потпуности спозна Бог. Она служи као наставак идеја из прве три песме и испуњење суптилне наде изражене у тим песмама. Брамсов избор текстова, његово сврсисходно организовање и њихово музичко постављање, преносе поруку наде и љубави чак и када се баве тешкоћама људског живота.¹⁵⁵

Соло песме циклуса *Vier ernste Gesänge* намењене су басу, што је Брамс експлицитно нагласио употребом бас кључа, који се изузетно ретко среће у рукописима његових соло песама.¹⁵⁶ Три различита издања циклуса су се појавила током композиторовог живота. Након оригиналне верзије објављене у јулу 1896. године, Брамс је у децембру објавио још два издања за алт/баритон и сопран/тенор,

¹⁵⁵ Church, Lucy, *Brahms's Late Spirituality: Hope in the Vier Ernste Gesänge, Op. 121*, Florida State University Libraries, 2011.

¹⁵⁶ <http://www.kellydeanhansen.com/opus121.html> Hansen, Dean, Kelly, *Four Serious Songs (Ernste Gesänge) for bass voice and piano, Op. 121*

како би овај опус учинио доступним и певачима са другачијим вокалним опсегом.¹⁵⁷ Издања су донекле варирана и прилагођена различитим типовима гласа, нарочито у погледу полазних тоналитета сваке соло песме.

Vier ernste Gesänge су истовремено текстуално и музички изражајне. Пример употребе музике у служби оснаживања текста је значајна улога коју има клавирска пратња. Клавир у овом Брамсовом циклусу често делује као мелодијски инструмент и чак повремено носи важнију мелодију од гласа, као што је случај у последњем одсеку четврте песме, где је мелодија клавира истакнутија од вокалне мелодије која се пева испод ње. У многим случајевима, теме се уводе у клавир само да би касније добиле текстуално значење у гласу, као у речи „Tränen“ у другој песми. Штавише, *Vier ernste Gesänge* користе музичке параметре да би створиле различита расположења и атмосфере које надграђују значење текста. То сугерише да је Брамс пронашао истину у Шопенхауеровим идејама о природи музике и почео да користи њене јединствене емотивне квалитете како би изразио лична искуства. У сваком случају, јасно је да је Јоханес Брамс, својим избором и третманом текстова у овом циклусу соло песама, дао сопствени коментар о идеји човечанства, имплементирајући личне ставове и сазнања у оригиналну музику.¹⁵⁸

***Von der Schönheit* - Gustav Mahler**

Чувени циклус песама Густава Малера под називом *Das Lied von der Erde*, што у преводу значи *Песме о земљи*, састоји се од седам песама, а посебно занимљиву чињеницу представља податак да текстови који су употребљени у овом циклусу воде пореклом из династије Танг (618-907), из древне Кине. Кинеске оригиналне песме су значајан историјски елемент овог дела, иако је Малерово познавање извора, пре него што их је превео Ханс Хајлман (Hans Heilmann), остало непознато. Поређење оригиналних песама, парафраза Ханса Бетгеа (Hans Bethge) и Малерових преправки води до темељнијег разумевања поетског значења циклуса.¹⁵⁹

¹⁵⁷ <https://blog.henle.de/en/2022/04/11/an-ambiguous-passage-in-brahmss-vier-ernste-gesange-op-121/> An ambiguous passage in Brahms's *Vier ernste Gesänge* op. 121, Verlag, G. Henle, 2022.

¹⁵⁸ Church, Lucy, *Brahms's Late Spirituality: Hope in the Vier Ernste Gesänge, Op. 121*, Florida State University Libraries, 2011.

¹⁵⁹ Sun, (Sidney) Shih-Ni, *Gustav Mahler's Das Lied von der Erde: An Intellectual Journey Across Cultures and Beyond Life and Death*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Florida State University Libraries, Florida State College of Music, 2009.

Главни протагониста бива погођен сумњом у ваљаност сопственог живота, због чега почиње да тежи ка дубљем разумевању његовог смисла. Током тог процеса пролази кроз различита емотивна стања, различита годишња доба и начине размишљања. На крају дела препознаје општу бесмисленост потраге у материјалном свету. Стога одлучује да се из њега повуче, да прошири свој поглед на живот и да занемари материјални свет. Историјски значај поетских текстова, у збиру са Малеровим музичким окружењем, води слушаоца на путовање кроз две различите културе.

У Малеровој музици је честа тема смрт, чијем потенцирању је само допринело неколико немиких догађаја који су се десили у последњих пет година његовог живота. Биографска позадина циклуса *Das Lied von der Erde*, од суштинског је значаја за разумевање овог дела, будући да је оно настало у најтежим тренуцима Малеровог живота. Циклус је завршен 1908. године, али је премијерно изведен тек након композиторове смрти. Музиколог Стивен Хефлинг (Stephen Hefling) истиче да је Малер у јуну 1907. године изгубио своју кћерку Марију од шарлаха, убрзо након чега су и њему самом дијагностиковани срчани проблеми, због којих му бивају забрањене све исцрпљујуће активности. Приморан је да се повуче из Бечке опере, што је у његов живот унело још већу дозу песимизма.¹⁶⁰ Управо због свих тих разлога потеже за тематиком коју је пронашао у текстовим потеклим из древне Кине.

Шездесетих година 19. века, у Паризу су објављена два француска превода кинеске поезије: *Poésies de l'époque des Thang* (1862), аутора Ле Маркиса (Le Marquis d'Hervey-Saint-Deny) и *Livre de Jade* (1867), чији је аутор Јудит Гаутијер (Judith Gautier). Немачки превод заснован на ове две антологије – *Chinesische Lyrik*, објавио је Ханс Хајлман (Hans Heilmann), 1905. године у Минхену. Малеров директни извор – *Die chinesische Flöte* Ханса Бетхгеа, био је парафраза Хајлманове антологије.¹⁶¹ Сваки став у циклусу доноси текст једне песме, док последњи став представља комбинацију текстова две песме. Малер је одабрао седам песама које заједно одражавају један од најважнијих концепата кинеске филозофије – 超然 (chao-ran). Значење овог појма је блиско појму „трансценденција“, то јест означава прекорачавање граница постојећег знања и уздизање изнад свакодневног искуства, чиме се духовни живот издиже над

¹⁶⁰ Hefling, E. Stephen, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of the Earth)*, Cambridge University Press, New York, 2000, 28-31.

¹⁶¹ Hamao, Fusako, *The Source of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, 19th-Century Music 19, 1995, 83.

материјалним. Присталице ове филозофије такође чезну за постизањем јединства са природом, као и за повлачењем из урбаног живота. У неким од текстова које је Малер употребио, песник жали због губитка неповратне младости. Ове песме тако показују сродност са немачким романтизмом у коме су субјективност и природа централни елементи, као и са аспектима евро-америчког трансцендентализма у 19. веку. Ове сличности омогућиле су Малеру да, у себи страној традицији, тражи одговоре пред лицем смрти.¹⁶²

Проблем превода је једно од централних питања у проучавању односа музике и текста у овом делу. Дискусије о преводима указују на то да су се немачки преводи удаљили од садржаја оригиналних песама. Гаутијева француска антологија није дословно преведена, а уједно су у њој неке од песама погрешно преписане.¹⁶³ Хајлманов немачки превод и Бетгеина парафраза удаљили су песме даље од кинеских оригинала. Последњи слој измена су представљале Малерове измене. У свом чланку “Mahler’s *Das Lied von der Erde* and Chinese Poetry in the Tang Dynasty”, Хуанг (Yuan Huang) даје за пример погрешан превод речи „порцелан“ у презиме „Тао“.¹⁶⁴ Малер је користио порцелан као симбол кинеске културе, а културна слика је погрешно постављена због лошег превода овог појма, што је изазвало проблеме у процесу идентификације оригиналних песама. Хуанг такође критикује несклад између карактера у кинеској поезији и музици. Он тврди да је музика превише песимистична да би представљала концепт трансценденције у Танг поезији.¹⁶⁵

Иако се ова тачка гледишта не може верно представити западњачком терминологијом, трансцендентално мишљење које протагониста изабере на крају песме ствара ефективну везу са источњачком филозофијом. У циклусу *Das Lied von der Erde*, природа представља мост између две културе и симбол који је заједнички за древну кинеску и европску културу с почетка 19. века. Природа је, у овом циклусу соло песама, у служби дочаравања смисла филозофије која духовност уздиже над материјализмом. Чланак Фусако Хамаа (Fusako Хамао) доказује да су кинеске песме

¹⁶² Sun, (Sidney) Shih-Ni, *Gustav Mahler’s Das Lied von der Erde: An Intellectual Journey Across Cultures and Beyond Life and Death*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Florida State University Libraries, Florida State College of Music, 2009.

¹⁶³ Hamao, Fusako, *The Source of the Texts in Mahler’s Lied von der Erde*, 19th-Century Music 19, 1995, 83-95.

¹⁶⁴ Yuan, Huang, *Mahler’s Das Lied von der Erde and Chinese Poetry in the Tang Dynasty*

¹⁶⁵ Sun, (Sidney) Shih-Ni, *Gustav Mahler’s Das Lied von der Erde: An Intellectual Journey Across Cultures and Beyond Life and Death*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Florida State University Libraries, Florida State College of Music, 2009.

написане на симболичан, концизан начин, док су Бетгеове песме, као и Малерова адаптација тих текстова, опширније. Ова разлика је производ разилажења у стиливима Танг поезије и савремене немачке поезије. Ипак, преводи су очували најзначајније симболе из кинеског оригинала.¹⁶⁶

У четвртом ставу циклуса, који носи наслов *Von der Schönheit*, протагониста приповеда причу о девојци која се заљубила у младића. Љубав и губитак девојке симболизују заљубљености у живот, а путовање кроз соло песму има за циљ да открије аспекте живота којих се није лако одрећи. Тек након њиховог препознавања се може живети слободније, што је уједно циљ главног јунака. Песма у оригиналу носи наслов „採蓮曲” („Lotusplucking Song”), што је у преводу „Песма о брању лотоса”, а њен аутор је Ли Таи-По (Li Tai-Po). У кинеској песми се радња одвија у природи, док девојке беру лотос на реци. Песник користи објекте из природе да би приказао одређене ликове песме, па тако лотос симболизује младост и лепоту девојака, а коњи мужјаци репрезентују момачку енергију и дивљаштво.¹⁶⁷

Превод стихова песме гласи:¹⁶⁸

Младе девојке беру цвеће
беру лотосове цветове на ивици реке.
Међу жбуњем и лишћем седе,
скупљајући цвеће у крило и задиркујући дозивају
једна другу.

Златна сунчева светлост се уплиће у њихове облине,
правећи им одраз у блиставој води.
Сунчева светлост огледа њихове витке удове
и њихове слатке очи,
и поветарац подиже умиљатим миловањем
тканину њихових рукава,
носи магију
њиховог пријатног мириса кроз ваздух.

О погледај, јуре, како лепи момци,
тамо на обали реке, на живахним коњима,
далеко одсијавају као сунчеви зраци;
Сада између грана зелених врба

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Превод са енглеског преузетог из: Sun, (Sidney) Shih-Ni, *Gustav Mahler's Das Lied von der Erde: An Intellectual Journey Across Cultures and Beyond Life and Death*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Florida State University Libraries, Florida State College of Music, 2009.

галопирају, момци у полету младости!

Коњ једнога од њих радосно рже,
и без стида и суза,
преко цвећа и траве копита му се копрцају,
газе у изненадном налету пало цвеће.
Хеј! Погледај како му грива махнито лепрша,
ноздрве му се врело паре.

[Златна сунчева светлост се уплиће у њихове облине,
правећи им одраз у блиставој води.]

И најлепша од девојака шаље
дуге жудеће погледе за њим.
Њено поносно држање је само претварање.
У бљеску њених великих очију,
у тами њеног страсног погледа.
Узбурканост њеног срца и даље болно према њему плови.

Соло песма се састоји од шест строфа и осам музичких фраза чији парови формирају одсеке. Прва строфа даје слику реке и девојака, а друга описује њихову лепоту. Трећа строфа приказује улазак младића који буде девојачку радозналост. Они одлазе у последњој строфи, док најлепша међу девојкама бива погођена неочекиваном заљубљеношћу. Садржај Бетгове парафразе остаје близак оригиналу, али су његова структура и атмосфера измењени.

Малер не само да повећава број строфа уметањем поновљена два стиха друге строфе након четврте, него уједно и мења наслов песме из *Am Ufer*, што би у преводу значило *На ивици реке* или *На обали*, у *Von der Schönheit*, што се може превести као *Лепота* или *Од лепоте*. Малеров наслов открива више од локације, указујући на девојачку лепоту као њихову значајну карактеристику. Измене у првој строфи су мале, али је у другу строфу, на пример, Малер убацио речи „Pfücken Lotosblumen“, то јест „Беру лотосове цветове“, ¹⁶⁹ чиме покушава да на што вернији начин дочара природни свет Кине и да унесе значајан фрагмент кинеске културе ради постизања аутентичне атмосфере.

¹⁶⁹ Sun, (Sidney) Shih-Ni, *Gustav Mahler's Das Lied von der Erde: An Intellectual Journey Across Cultures and Beyond Life and Death*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Florida State University Libraries, Florida State College of Music, 2009.

Идеја о верзији Малеровог циклуса песама *Das Lied von der Erde* за глас и клавир, будући да је он оригинално писан за велики оркестар, може деловати превише скромно, али сам Малер није био таквог става. Урадио је аранжман и пажљиво кориговао партитуру, како би она задржала свој карактер и своју снагу. Уобичајена пракса је да овај циклус изводе алт и тенор, али је извођење у интерпретацији тенора и баритона такође одобрио сам композитор.¹⁷⁰ Аранжман за клавир и глас нарочито истиче улогу певача и већу изражајност текста.

Соло песма *Von der Schönheit* је заснована на вирарњу основног тематског материјала које је заступљено у толикој мери да се веома удаљава од почетног музичког мотива. Из тог разлога песма најпре одговара типу прокомпоноване соло песме, иако се прилично доследно понављање у музици може уочити између другог дела прве строфе и краја последње строфе. Прибегавајући оваквом музичком решењу, композитор повезује девојачку наивност са почетка песме и крајњи исход у којем једна од њих добија другачији поглед на свет услед своје изненадне заљубљености.

Будући да је соло песма првобитно намењена гласу и великом симфонијском оркестру, не зачуђује чињеница да је деоница клавира изузетно комплексна, прожета најразноврснијим метричким, ритмичким и мелодијским елементима, а пред извођача се постављају високи технички захтеви условљени богато разрађеном артикулацијом, агогиком, фактуром и регистрима, као и потребом за суптилним нијансирањем тембра. Метар је у соло песми често променљив, што је назначено већ на самом почетку партитуре, будући да промене нису назначене у сваком одговарајућем такту (Пример 18). На тоналном, хармонском, мелодијском, теситурном, артикулационом, динамичком, агогичком плану и на плану фактуре, Малер доследно прати драмску радњу коју доноси текстуални садржај и тежи ка њеном верном дочаравању. Текст је у деоници гласа третиран силабично, а сама деоница је прожета поступним мелодијским покретима који су испрекидани мањим или већим интервалским соковима, у зависности од тога шта жељени карактер намеће. Вокални распон је широк, али након сваке фразе следи краћи или дужи интермецо за време којег се певач може одморити и припремити за наредну музичко-текстуалну целину која следи, што указује на Малерову промишљеност. Мелодијске целини су упечатљиве и слушаоци их могу запамтити, али је најизраженији кратак музички мотив који је првобитно постављен у

¹⁷⁰ <https://www.allmusic.com/album/release/gustav-mahler-das-lied-von-der-erde-mr0005982866> Manheim, James, *Gustav Mahler: Das Lied von der Erde*, 2023.

деоници клавира, у уводу, а који се касније више пута понавља у виду својеврсног лајтмотива за протагонисту који слушаоце „води“ кроз причу соло песме (Пример 18).

Commodo

Gesang

Klavier

pp

tr

r.H.

l.H.

Пример 18.

Компарација и закључак

Из претходно изложене анализе одабраних кинеских соло песама и соло песама које припадају типу немачког лида може се закључити да се у њима проналазе бројне сличности и разлике. Кин Џу је студирао у Немачкој, где се сусрео са прослављеним делима немачког лида на која се угледао приликом компоновања. То угледање не представља пуко преписивање композиционих техника композитора са Запада, него се огледа у филтрирању западњачких тековина, првенствено са поља музичке хармоније и композиционих принципа, које је Џу применио како би подигао кинеску соло песму на виши уметнички ниво. Исто је чинио и Хуанг Зи, чије песме су умногоме тематски сродне соло песмама Кин Џуа. Зи је посветио доста времена проучавању Брамсових дела, што доказује његов опширно написан чланак о Брамсу, који је објављен 1933. године.¹⁷¹ Један од пионира националног стила у кинеским соло песмама био је Цао Јуанрен. Он је такође нарочито истицо важност западњачке науке о хармонији, сматрајући да је њена примена у кинеској музици неопходна и битна, те да ће омогућити њен даљи развој. Овај композитор је називан „кинеским Шубертом“, будући да су га кинески музички критичари препознали као велику и значајну фигуру у музици Кине. О значају истицања западњачке науке о хармонији којег су вршиле старије генерације композитора кинеске соло песме, говори управо успех савремених композитора попут Лу Заија, Цао Јипинга и Лиу Кинг који су принципе класичне хармоније пажљиво изучили, те усвојили, применили и усавршили у свом стваралаштву. Њихове соло песме се одликују смелијим хармонским језиком који је производ отвореније примене елемената кинеске народне музике. Иако су и претходне генерације композитора настојале да употребе фрагменте пентатонске лествице у својим мелодијама, савремени композитори то чине на јаснији и одважнији начин, чиме одају свој понос пореклом и настављају да промовишу културу матичне земље путем своје музике, што је била тенденција и идеја њихових претходника са поља стваралаштва соло песме.

Иако можда нису најочигледнији представници немачког лид-а, Јоханес Брамс и Густав Малер су овај жанр усавршили и довели до остваривања пуног потенцијала који

¹⁷¹ Zi, Huang, *Bolamusi (Johannes Brahms)*, in *Huang Zi yizuo ji: Wenlun Fence, (The Complete Works of Huang Zi: A Literary Collection)*, edited by Huangzi Yizuo Ji bianji xiaozu, Anhui Wenyi chubanshe, Anhui, 1997, 25-42.

пружа ова форма. Код њих је уочљивија примена народних елемената него што се то може приписати Шуберту и Шуману, па се тако код Брамса чак могу уочити елементи појаве перемениј лада, који заправо не представља изворно немачки, него утицај азијске, односно руске народне музике, увезен у класичну музику. „Замагљеност“ тоналног центра, нарочито на самом почетку дела, може се припојити и немачким и кинеским соло песмама. Тезу да је утицај немачког лида и кинеских уметничких песама повремено обостран доказује анализа соло песме *Von der Schönheit* која припада Малеровом циклусу *Das Lied von der Erde*. Сама чињеница да текстови који представљају основу соло песама из овог циклуса заправо воде пореко из Кине, довољна је потврда тезе. Иако се, кроз неколико различитих издања превода, оригинални садржај донекле изменио, о Малеровој свести при његовој употреби говори чињеница да је уметао елементе који постављају јасне асоцијације на кинеску културу. Утицај немачког лида је такође значајан при развоју фактуре деонице клавира у кинеској музици, али и при развоју вокалне технике и вокалне педагогије, будући да немачки лид захтева особеност интерпретације, која се огледа и у кинеским соло песмама и која је од изузетног значаја при учењу певања.

Стилске карактеристике поезије одређују стилске карактеристике уметничких песама, па како постоје бројне сличности и разлике између немачке класичне поезије и кинеске древне и модерне поезије, постоје и сличности и разлике у форми, естетици, композиционим елементима и многим другим аспектима соло песама. У немачким и аустријским соло песмама композитори исказују свој став кроз призоре и доживљаје различитих ликова у песми или путем природе. Текстови које користе кинески композитори су углавном засновани на древној кинеској поезији, а у извесној мери такође ефикасно изражавају свеукупна осећања древних људи о њиховим животним искуствима. Ипак, садржај лирике се у кинеским соло песмама у већој мери прилагођава континуираном развоју времена и друштвено/политичким приликама. Оне на потпунији, ближи и очигледнији начин тумаче националну свест, док немачки лид претежно илуструје лепоту и тешкоће живљења које осећа лирски субјекат. Дакле, кинеске соло песме су значајније у погледу подстицања масовне колективне свести и позивања на социјално-политичке и економске промене, док се немачки лид одликује извесно већом уметничком препознатошћу на светском и ширем историјском нивоу.

Како су се ујурбане кампање „Културне револуције“ средином '70-их година прошлог века ближиле крају, западна уметничка музика је узета као нови културни

симбол у Кини, носилац вредности и модернизације. Развој привреде подстакао је изградњу концертних сала и позоришта у сваком већем граду, а податак о све већем броју учених музичара створио је солидну друштвену средину и материјалну основу за процват музичког стваралаштва, кроз којег су се интензивно манифестовале суштинске политичко-идеолошке племе новог периода. Ток модернизације после „Културне револуције“ одликовао се тежњом ка интелектуалној слободи која би композиторима обезбедила шири простор за експлоатацију личне креативности. Међутим, од њиховог стваралаштва се није очекивало да се оно одвоји од тла националне културе и да искорачи ка западњачком либерализму. Уместо тога, било је предмет свеукупног управљања и надзора од стране свих нивоа власти и намерно је било усмерено ка изградњи националног поноса и оживљавању пређашњег славног статуса Кине у свету. Дакле, музичко стваралаштво није посматрано као чисто „индивидуална“ ствар, већ као нови плод националне културе, а поштовање очекиваних политичких захтева је награђивано признањима и економском потпором, док је супротно било оштро осуђивано и критиковано.¹⁷²

Након „Културне револуције“, кинеска музичка интелигенција осетила је општу глад за знањем и интелектуалном креативношћу како би надокнадила време изгубљено у тој горкој деценији. Њихова приврженост одражавала је потребу земље да поново изгради националну културу која је била озбиљно оштећена, али на начин који би одговарао новим тежњама и прогресивном темпу развоја. Ова култура је требало да поново ода поштовање древном наслеђу. Једнако тако, позивала је на разматрање вредности културе Запада и била је жељна да постане цењена и утицајна у свету, тако да њен статус може да парира растућој економској моћи. Ови фактори су подстакли кинеске композиторе да се посвете свом стваралачком раду са јаким осећајем ентузијазма и посвећености.¹⁷³

На крају, сви наведени разлози за остваривање међукултуралног путовања у соло песми које се одвијало између Кине и Запада, значајни су, будући да су довели до настанка новог жанра у кинеској музици, до његовог каснијег развоја и стварања дела која су оставила или ће тек оставити значајан траг у светској музичкој историји и вокалној педагогији.

¹⁷² Ouyang, Yiwen, *Westernisation, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music*, Royal Holloway, University of London, 2012.

¹⁷³ Ibidem

Литература

Andreis, Josip, *Povjest glazbe*, Zagreb, Liber, Mladost, 1989.

Beller-McKenna, Daniel. *Brahms and the German Spirit*. Harvard University Press, Cambridge, 2004.

Born & Hesmondhalgh, *On Difference, Representation, and Appropriation in Music, Western Music and Its Others*, University of California Press, 2000.

Boyd, Malcolm, *Brahms and the Four Serious Songs*, The Musical Times 108, no. 1493, 1967.

Chang, Tingting, *A Survey of Selected Classical Chinese Art Songs for Solo Voice and Piano from 1920 to 1950*, West Virginia University College of Creative Arts School of Music, Morgantown, West Virginia, 2020.

Chen, Yixuan, *A Performance Guide of Sixteen Chinese Art Songs: A Selective Study of Seven Distinguished Chinese Art Song Composers*, The Ohio State University, 2021.

Church, Lucy, *Brahms's Late Spirituality: Hope in the Vier Ernste Gesänge, Op. 121*, Florida State University Libraries, 2011.

Deiters, Hermann, *Johannes Brahms*, Sammlung Musikalischer Vorträge, ed. Waldersee, Graf, Paul, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880.

Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom* (1. izdanje). Beograd: Zavod za udžbenike, 1997.

Eckelhoff, Marie Kristina, *Brahms the Exotic: The Representation of Non-European and Ethnic 'Others' in the Hafiz/Daumer Settings of Opus 32, "Romanzen aus L. Tieck's Magelone," and "Zigunerlieder," Opus 103*, University of Arkansas, Fayetteville, 2014.

Fischer-Dieskau, Dietrich, George Bird, and Richard Stokes. *The Fischer-Dieskau Book of Lieder: The Original Texts of Over Seven Hundred and Fifty Songs*. New York: Limelight Editions, 1984.

Fu, Jietong, *Zi Huang's art song: a marriage of Chinese and Western music and thought*, Texas Tech University, 2022.

Grimes, Nicole, *Brahms's Elegies* - Excerpt, Cambridge University Press, 2019.

Guo, Tao, *A Discussion of the Artistic Features in Lu Zaiyi's Art Songs* (in Chinese), Shanxi University, 2013.

Hamao, Fusako, *The Source of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, 19th-Century Music 19, 1995.

Hefling, E. Stephen, *Mahler: Das Lied von der Erde (The Song of the Earth)*, Cambridge University Press, New York, 2000.

Jiang, Xiaomeng; Qu, Haijun, *Analysis of Artistic and Singing Skills of Qing Zhu's 'I Live at the Source of the Yangtze River'*, Northern Music 255, no. 9, 2014.

Jigang Mo, *Chinese Art Song Performance Guide* (in Chinese), Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2003.

Jingzhi, Liu/Mason, Caroline, *A Critical History of New Music in China*, The Chinese University of Hong Kong, Chinese University Press, 2010.

Johnson, Lani, *Johannes Brahms's Vier ernste Gesänge, op. 121 (1896) for bass and piano...as life ends*, Journal of Singing 62, no. 4, 2006.

Kalbeck, Max, *Johannes Brahms*. Vol. 1, Wien Verlag, Vienna and Leipzig, 1904. Vols. 2-4, Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908-14.

Latham, D. Edward, *Tonality as Drama: Closure and Interruption in Four Twentieth-Century American Operas*, University of North Texas Press, Denton, Texas, 2008.

Li, Yue, *The Development of Chinese Art Songs in the Twentieth century*, Nanjing Normal University, 2007.

May, Florence, *The Life of Johannes Brahms*, (2nd ed.), 1905, reprint, Neptune City, New York, Paganiniana Publications, 1981.

Miller, Philip, *The Ring of Words: An Anthology of Song Texts*, 1963, reprint: Norton, New York, 1973.

Mo, Jigang, *Chinese Art Song Performance Guide* (in Chinese), Shanghai Music Publishing House, Shanghai, 2003.

Nai-min, Li, *Talking about the national and contemporary nature of music* (in Chinese), People's Music, 1980.

Ouyang, Yiwen, *Westernisation, Ideology and National Identity in 20th-Century Chinese Music*, Royal Holloway, University of London, 2012.

Platt, Heather, *Dramatic Turning Points in Brahms Lieder*, Indiana Theory Review, Vol. 15, No. 1, Indiana University Press, Jacobs School of Music, Indiana University, Indiana, 1994.

Qian, Renkang, *Huang Zi's Life and Compositions*, People's Music, Beijing, 1997.

Qian, Zhang, *A Course on Music Aesthetics* (in Chinese), Shanghai Music Publishing House, 2002.

Rij, Inge van, *Brahms's Song Collections*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

Rivera, Trisha, *Exploration of extreme emotion*, An Abstract submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music in Performance, California State University, Northridge, 2014.

Rochester, Marc, *Brahms lieder notes*, Yong Siew Toh Conservatory of Music, 2021.

Schenker, Heinrich, *Graphic Analysis of Brahms's Auf dem Kirchhofe, Op. 105, No. 4*, as prepared for publication by Mitchell, J. William and Salzer, Felix, Theory and Practice, Journal of the Music Theory Society of New York State, Volume 13, 1988.

Skovran, Dušan; Peričić, Vlastimir, *Naukao o muzičkim oblicima* (7. izdanje), Beograd: Geokarta, 1991.

Stokes, Richard, *The Book of Lieder*, Faber & Faber, 2005.

Sun, (Sidney) Shih-Ni, *Gustav Mahler's Das Lied von der Erde: An Intellectual Journey Across Cultures and Beyond Life and Death*, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Florida State University Libraries, Florida State College of Music, 2009.

Wang, Li, *Chinese Classical Art Song 1920-1949* (in Chinese), vol. 1, People's Music Publishing House, Beijing, 2015.

Wenxuan, Cao, *A Study of the Literary Phenomena of the 1980s in China* (in Chinese), Beijing University Press, 1988.

Xiao, Youmei, *Introduction of Zhao Yuanren's 'New Poetry Songbook' in The Complete Works of Xiao Youmei: Literary Criticism*, Shanghai Conservatory of Music Press, 2004.

Xin, Fengnian, *Nostalgia of Old Records: Treasures from EMI Old Records*, Audiovisual Technology, no.6, 2013.

Xin, Yancun, *A Research of the Melodic Techniques in Lu Zaiyi's Art Songs* (in Chinese), Zhejiang Normal University, 2015.

Yan, Tingyu, *A Guide to Chinese Art Songs from 1970 to 2010*, West Virginia University, Morgantown, West Virginia, 2023.

Yang, S-Y. William, *Yuen Ren Chao*, Linguistic Society of America 59, no.3, 1983.

Yang, Lingling, *The Compositional Pattern and Aesthetic Format of Chinese Art Songs* (in Chinese), *Journal of Xi'an Conservatory of Music* 142, no. 4, 2013.

Yuan, Huang, *Mahler's Das Lied von der Erde and Chinese Poetry in the Tang Dynasty*
Zeng, Jinshou, *Review of the Origin and Development of Art Songs in China (1920–1949)* (in Chinese), pts1, *Journal of Xi'an Conservatory of Music* 60, no. 2, 1993.

Zhengzhang, Shangfang, *Decipherment of Yue-Ren-Ge (Song of the Yue boatman)*, *Cahiers de linguistique – Asie orientale*, vol. 20 2, 1991.

Zhu, Changli, *The Features of the Piano Accompaniments of Qing Zhu's Art Songs based on Classical Chinese poetry* (in Chinese), *Journal of Xi'an Conservatory of Music* 33, no. 4, Jiaoxiang, 2014.

Zhu, Gehui, *A Selective Study on Chinese Art Songs after 1950*, West Virginia University, Morgantown, West Virginia, 2021.

<https://oxfordsong.org/song/ach-wende-diesen-blick> Ach, wende diesen Blick by Johannes Brahms, Oxford International Song Festival, 2024.

<https://blog.henle.de/en/2022/04/11/an-ambiguous-passage-in-brahms-vier-ernste-gesange-op-121/> An ambiguous passage in Brahms's *Vier ernste Gesänge op. 121*, Verlag, G. Henle, 2022.

<https://interlude.hk/delving-deeper-johannes-brahms-and-4-gesange-op43/> Buja, Maureen, 2023.

<http://chinesewomancomposers.org/1.html> Chinese Woman Composers' Association ("CWCA") official website

<https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.574268&catnum=574268&filetype=AboutThisRecording&language=English> Eisenlohr, Ulrich (превела: Baxter, Susan)

<https://www.britannica.com/biography/Johannes-Brahms/Maturity-and-fame> Geiringer, Karl; Simpson, Robert, *Johannes Brahms*, Encyclopaedia Britannica, 2024.

<https://www.allmusic.com/composition/auf-dem-kirchhofe-der-tag-ging-regenschwer-song-for-voice-piano-op-105-4-mc0002665439> Grimshaw, Jeremy, *Auf dem Kirchhofe* ("Der Tag ging regenschwer"), song for voice & piano, Op. 105/4, 2024.

<http://www.kellydeanhansen.com/opus121.html> Hansen, Dean, Kelly, *Four Serious Songs (Ernte Gesänge) for bass voice and piano, Op. 121*

<https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.hoag.html> Hoag, E. Melissa, *Brahms's "Great Tragic Opera": Melodic Drama in "Ach, wende diesen Blick" (op. 57, no. 4)*, Music Theory Online, Volume 17, Number 1, Society for Music Theory, Managing Editor Yorgason, Brent, 2011, received 2010.

<https://www.hkco.org/en/Other-Members/Zhao-Jiping.html> Hong Kong Chinese Orchestra official website

<https://www.allmusic.com/album/release/gustav-mahler-das-lied-von-der-erde-mr0005982866> Manheim, James, *Gustav Mahler: Das Lied von der Erde*, 2023.

<https://academic.oup.com/book/7315/chapter-abstract/152064634?redirectedFrom=fulltext> *Nine Counterpoint and Catharsis*, Oxford University Press, Oxford Academic, 2014; преузето из књиге: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199982646.003.0010> Berry, Paul, *Brahms Among Friends: Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*

<https://interlude.hk/brahms-vier-ernste-gesange-op-121-premiered-today-1896/> Predota, Georg, *Brahms: Vier Ernste Gesänge, Op. 121 Premiered Today in 1896*, Interlude, 2018.

<https://www.pentatonemusic.com/a-personal-note-from-anna-lucia-richter-on-brahms-lieder/> Richter, Lucia Anna, *A Personal Note from Anna Lucia Richter on "Brahms Lieder"*, Pentatone, 2022.

<https://www.liederabend.cat/en/bloc/entrades/955-the-esmuc-master-s-degree-in-lied-visits-us-von-ewiger-liebe> Ruiz, Cristina, *Master's Degree in Lied-ESMUC*, 2019.

<https://exhibits.library.umkc.edu/s/shining-a-light/item/3601> The University of Missouri–Kansas City Music/Media Library

<https://www.theaccompanimentcompany.com/wie-bist-du-meine-koumlnigin.html#/> *Wie bist du, meine Königin*, The Accompaniment Company, 2014.

Бисенић, Драган, *Идејне борбе у раној револуционарној Кини и совјетски утицај на бољшевизацију кинеске Комунистичке партије*, Зборник радова са националне научне конференције „Кинески социјализам и модеран светски поредак (Сто година од оснивања Комунистичке партије Кине)“, Факултет безбедности Универзитета у Београду, Београд, 2021.

Група аутора, *Војна енциклопедија IV*, Београд, 1972.

Група аутора, *Историја револуција XX века IV*, Комунист Београд, Београд, 1970.

Деспић, Дејан, *Хармонија са хармонском анализом* (1. издање), Завод за уџбенике, Београд, 1997.

Закић, Катарина; Стекић, Ненад (ур.), *Кинески развојни изазови: промене и пројекције*, Институт за међународну политику и привреду, Београд, 2022.

Михајловић-Марковић, Јелена, *Видови организације тоналног система Сергеја Прокофјева*, Универзитет уметности, Београд, 2016.

朴微威, *德奥艺术歌曲与中国艺术歌曲特征与差异性探讨* (Веивеи, Парк, *Дискусија о карактеристикама и разликама немачко-аустријских соло песама и кинеских соло*

песама, Часопис Универзитета у Лиаонингу (Издање о природним наукама), Музички Конзерваторијум у Шенијангу, Шенијанг, Лиаонинг, 2017.)

张文英, 曲高和众—雅俗共赏—中...对欧洲艺术歌曲的借鉴与发展 (Вениинг, Жанг, *Музика је висока и публика може да цени и префињене и популарне укусе — Референца и развој кинеских уметничких песама на европске уметничке песме*, 2005.)

胡东冶, 溯源与省思——中国艺术歌曲概念之厘清与界定 (Донгие, Ху, *Праћење порекла и промишљање – Разјашњење и дефинисање појма кинеских уметничких песама*, Школа за музичко образовање, Шенианг Музички Конзерваторијум, Шенианг, Лиаонинг, 2021.)

王建波, 20 世纪初德奥艺术歌曲与中国艺术歌曲对比研究 (Јианбо, Ванг, *Компаративна студија немачких и аустријских уметничких песама и кинеских уметничких песама почетком 20. века*, 2017.)

杜进彰, 德奥艺术歌曲对 20 世纪中国艺术歌曲的影响 (Јинзханг, Ду, *Утицај немачких и аустријских уметничких песама на кинеске уметничке песме у 20. веку*, 2022.)

韩梅, 新诗、德奥风、美声唱法与 2...早期中国艺术歌曲格范的确立 (Меи, Хан, *Нова поезија, немачки и аустријски стил, белканто и 20. век, Успостављање раних кинеских стилова уметничких песама*)

龚诗杰, 中国古诗词艺术歌曲与德奥艺术歌曲之比较 (Схијие, Гонг, *Поређење древне кинеске поезије и уметничких песама са немачким и аустријским уметничким песмама*, 2023.)

龚诗杰, 中国古诗词艺术歌曲与德奥艺术歌曲之比较 (Шије, Гонг, *Поређење древне кинеске поезије и уметничких песама са немачким и аустријским уметничким песмама*, China Academic Journal Electronic Publishing House, 2023.)

БИОГРАФИЈА

Баритон Хонгју Чен, рођен је у Унутрашњој Монголији (Кина), завршио је своје концертне испите са одликом 2017. године на Универзитету за музику у Сару код Еве Рандове. Магистрирао је, такође са одликом, на Манхајмској оперској школи код Рудолфа Пирнеја. Завршио је постдипломске студије на Музичкој академији Франц Лист у Будимпешти код Еве Мартон. Од 2021. године студент је докторских студија на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду у класи Николе Мијаиловића. Вишеструки је победник међународних певачких такмичења. Добитник је награда на Међународном певачком такмичењу *Антон Дворжак* (Чешка), такмичењу *Јоханес Брамс* (Аустрија), Међународном певачком такмичењу *Ада Сари* (Пољска), Међународном певачком такмичењу *Имрих Годин* (Словачка), Конкурслирске песме у Паризу УПМЦФ (Француска), Међународном певачком такмичењу ЈЕЈ Резков (Пољска), међународном певачком такмичењу *Јожеф Шиманди* (Мађарска) и Међународном певачком такмичењу „Камерна опера Рајнзберг“ у Немачкој. Његову уметничку каријеру подржали су Фондација *Фридрих Еберт*, Фондација *Вилхелм Милер*, Фондација *Рихард Вагнер* и Фондација *Јехуди Мењухин* „Музика уживо“. Наступао је, између осталог, у Карнеги холу у Њујорку, у Франкфуртској опери, на Бајројтском фестивалу (Кућа Ванфрид), Тиролском фестивалу, Опера-Театру у Метз-у, Народном позоришту у Вајмар и Народном позоришту у Сегедину. Његови бројни концертни ангажмани одвели су Хонгју Чена у неколико европских земаља, као и у САД и Азију и довели до сарадње са реномираним оркестрима као што су Немачка државна филхармонија Рајнланд-Палатинат, Бранденбуршки државни оркестар, Прашка филхармонија, Национални оркестар Лорене и диригентима као што су Кристијан Тилеман, Хелмут Рилинг, Густав Кун и Ђуди Шандор. Од 2018. је предавач на Универзитету уметности Унутрашње Монголије у Кини и на Универзитету у Сегедину у Мађарској. Такође ради као гостујући професор на мајсторским курсевима у Кини и Европи. Године 2023. додељен му је почасни докторат за посебна достигнућа у уметничкој области.

На сцени је оствари следеће улоге: 1. Белкоре | „Љубавни напитака“ (Г. Доницети) | Театар Фурстенфелдбрук | новембар 2023 2. Силвио | “Пајаци” (Леонкавало) | Ратхаусопера Констанц | август 2023 3. Жермон | „Травијата“ (Верди) | Народно позориште Београд | јун 2022 4. Енрико | „Лучија од Ламермура“ (Доницети) | Хамбуршка камерна опера | мај 2022 5. Волфрам | „Танхојзер“ (Вагнер) | Народно позориште Сегедин | мар./апр. 2020 6. Оњегин | „Евгеније Оњегин“ (Чајковски) | Театар-академија Хамбург | нов./дец. 2018 7. Дон Алфонсо | „Тако чине све“ (Моцарт) | Кућа за музику и театар Грац | мај/јун. 2018 8. Вотан | „Рајнско злато“ (Вагнер) – Опера за децу | Франкфуртска Опер | фебруар 2018 9. Жермон | „Травијата“ (Верди) | Позориште Билефелд | април 2017 10. Милер | „Лујза Милер“ (Верди) | Хамбуршка камерна опера | фебруар-мај 2017 11. Хајнрих | „Ана Болена“ (Доницети) | Хамбуршка камерна опера | фебруар 2017 12. Симоне | „Једна флорентинска трагедија“ (Землински) | Ројаумонт – Abbaye and fondation | јул 2016 13. Форстер | „Мудра лија“ (Јаначек) | Државно позориште Зарланд | април 2016 14. Холанђанин | „Летећи Холанђанин“

(Вагнер) Опера за децу | Опера Франкфурт | новембар 2015 15. Орест | „Ифигенија и Тауриди” (Глук) | Универзитет музике Сар | октобар 2015 16. Линдорф/Копелијус/Миракле/Дапертутто | „Хофмановеприче” (Офенбах) | Бад Орб Оперска академија | октобар 2015 17. Ортел/ноћни чувар | „Мајстори певачи из Нирнберга” (Вагнер) | Тиролски фестивал Ерл | јул 2015 18. Силвио | „Пајаци” (Леонкавало) | Опера у Штарнбергу | јуна 2015 19. Нардо/Роберто | „Лажни баштован” (Моцарт) | Театар у Флазбау Лудвигшафену | Мај 2015 20. Фалстаф | Опера за децу „Фалстаф” (Верди) | Франкфуртска опера | март-апр. 2014 21. Дандини | „Пепељуга” (Росини) | Оперски Студио Манхајм | јануар 2014 22. Мазето | „Дон Ђовани” (Моцарт) | Сомеропер Бамберг | октобар 2013 23. Фигаро | „Севилски берберин” (Росини) | Камерна опера Рајнзберг | јул 2013 24. Арганте/Маго | „Риналдо” (Хендл) | Lautten Compagneу Берлин | јул 2012 25. Јуниус | „Синовање Лукреције” (Бритен) | Позориште Нордхаузен | мај-новембар. 2011 26. Креузо | „Дидоне Делиранте” (Скарлати) | Немачко национално позориште Вајмар | октобар 2010-феб. 2011

Значајни концерти (избор): 1. Концерт у Карнеги холу, Њујорк, са аријама из „Пајаца”, „Фауста” и „Севилског берберина” | јануар 2023 9 2. „Песме луталице” Г. Малера са Сегединским симфонијским оркестром у Народном позоришту у Сегедину у Мађарској | Септембра 2023 3. Концерт на Бајројтском фестивалу у Кући Ванфрид са Еленом Панкратовом | август 2018 4. Опера Гала са Инвом Мулом под вођством Алојза Зајдлмајера са Лајпцишким симфонијским оркестром у Оперу у Франкфурту | новембар 2016 5. „Гласови Шекспира” као солиста под Филипом Форгетом са „L’Orchestre National de Lorraine in L’Opera-Theatre de Metz Metropole” | април 2016 6. Оркестарске песме од Р. Штрауса под вођством Кристијана Тилемана у Вајмар холу | фебруар 2013 7. Солиста на Новогодишњем концерту под вођством Д. Карлберга са Немачком филхармонијом Рајнланд-Палатинат у Нојштату а. д. В. | децембар 2013 8. Бас-соло у „Божићном ораторијуму” I-VI под Ф. Кохом са Барокним ансамблом „Neumeier Consort in Frankfurter Kaiserdom and Maniz St. Ignatz” | децембар 2013 9. Солиста Гала Камерне опере „Schloss Rheinsberg” под Херибертом Бајселем са Бранденбуршким државним оркестром Франкфурт | јул 2013 10. Солиста Штутгартског музичког фестивала под Хелмутом Рилингом | Сеп. 2011.

Прилог 1.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани-а: Хонгју Чен

Број индекса

ИЗЈАВЉУЈЕМ

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Хармонија одјека: Међукултурално путовање у песми. Појава древне кинеске поезије и њен развој у музици под утицајем немачког лида

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

Хонгју Чен

У Београду, август, 2024.

Прилог 2.

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

Име и презиме аутора: Хонгју Чен

Број индекса:

Студијски програм: Докторске академске студије, модул соло певање

Наслов докторског уметничког пројекта

Хармонија одјека: Међукултурално путовање у песми. Појава древне кинеске поезије и њен развој у музици под утицајем немачког лида“

Ментор: мр Никола Мијаиловић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

Коментор: др Соња Маринковић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

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, август 2024.

Хонгју Чен
