

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за композицију

Далибор Ђукић

ИГРЕ

ЦИКЛУС ПЈЕСАМА

ЗА СОПРАН И КАМЕРНИ ОРКЕСТАР

– ТЕОРИЈСКА СТУДИЈА –

Ментор: Мр Срђан Хофман, редовни професор

Бања Лука, 2015.

Садржај

Увод.....	3
1. Теоријска разматрања.....	5
1.1. Однос текста и музике у соло пјесми и принципи изградње форме.....	5
1.2. Циклус пјесама.....	7
1.3. Однос гласа и инструмента/оркестра.....	10
2. Идеологија умјереног модернизма у српској музици.....	14
3. <i>Игре</i> , циклус пјесама за сопран и камерни оркестар: композиционо-техничка рјешења, структура и инструментација.....	19
3.1. Introduzione.....	22
3.2. Пре игре.....	27
3.3. Interludio I.....	33
3.4. Клина.....	34
3.5. Interludio II.....	38
3.6. Жмуре.....	39
3.7. Заводника.....	41
3.8. Interludio III.....	44
3.9. Ловца.....	45
3.10. Семена.....	51
3.11. Пепела.....	55
4. Закључак.....	63
5. Литература.....	64

Увод

Композиција *Игре* је писана за сопран и камерни оркестар (2 флауте, обоа, 2 кларинета, фагот, 2 трубе, тромбон, ударалке, клавир и гудачки корпус 5, 4, 3, 2, 1). То је циклус пјесама у којем се остварују различити звучни карактери инспирисани надреалистичком поезијом Васка Попе. Искоришћено је седам пјесама из истоименог пјесничког циклуса овог аутора, према сљедећем редослиједу: *Пре игре*, *Клина*, *Жмуре*, *Заводника*, *Ловца*, *Семена* и *Пепела*.

Текст Васка Попе био ми је веома инспиративан за компоновање из више разлога, али првенствено због тога што се надреално у његовој поезији додирује са реалним, а реално бјежи у надреално. Пјесник као да мири два поетска свијета, час их приближавајући, а час удаљавајући један од другог. Ко то коме кида руке или ноге или било шта и ко и како стиче право да настави игру? И без руку и без ногу и без било чега, сви смо у игри. Опсјена постаје наш свијет, а у њему кључну улогу имају опсјенари.

При компоновању сам посебну пажњу посветио чувању јасноће текста и истицању својеврсне драмске радње која је присутна у свакој минијатури, уз тежњу да лапидарност и фрагментарност стихова сваке од пјесама ипак објединим у кохерентан и цјеловит музички ток.

Композиција *Игре* је спој савременог и традиционалног, како на плану музичког језика, тако и на плану употребе стандардног извођачког апарата. Истраживање је усмјерено ка откривању изражајног потенцијала изабраног медија – успостављању адекватног односа гласа и камерног оркестра, као и откривању могућности различитог третмана текста и трагања за специфичним и функционалним композиционо-техничким рјешењима.

У првом поглављу ове студије биће размотрена теоријска питања статуса жанра соло пјесме, са посебним освртом на дјела писана за глас и оркестар (као и глас и камерни ансамбл и глас и клавир), као и на специфичности формалних рјешења у жанру соло пјесме и циклуса пјесама. Нарочита пажња биће посвећена карактеристикама вокалне дионице и освјетљењу односа гласа према инструменту, групи инструмената и оркестру.

У другом поглављу студије биће изложен мој лични поглед на музичко стваралаштво у жанру соло пјесме с оркестром, нарочито у контексту идеологије умјереног модернизма у српској музици у односу на коју се *Игре* могу позиционирати.

У трећем поглављу овог рада биће представљена композиционо-техничка рјешења примијењена у обликовању циклуса пјесама *Игре*, анализирана форма и структура пјесама и циклуса, те објашњене основне карактеристике инструментације и односа према поетском тексту.

Стихови на које је циклус компонован биће дати у прилогу.

1. Теоријска разматрања

1.1. Однос текста и музике у соло пјесми и принципи изградње форме

Облик соло пјесме, као инспиративан изазов, привлачио је пажњу композитора од почетка XVIII вијека. Прва фаза интересовања за овај облик обухвата период од 1730. до 1815. године. Основна карактеристика овог периода у развоју жанра соло пјесме, била је једноставност. Циљ композитора је, дакле, био да привуку пажњу слушалаца и наметну се као анимирајући фактор, како би у њиховој музици могли да уживају слушаоци на кућним забавама, или у малом концертном простору, да стварају музику која ће звучати допадљиво, због чега су чак били спремни да користе познате, па и из народа преузете мелодијске формуле. Једноставност музичког израза раних класичара доприносила је доброј перцепцији њихових дјела, лако прихватању и памћењу, углавном строфичних мелодијских образаца. Због тога су минијатуре које припадају овом жанру брзо постале популарне и радо пјеване, а не само слушане у концертном простору.

Одговор на питање како написати добру соло пјесму, у том раном периоду је дао композитор Јохан Шулц у предговору збирке "Пјесме у народном тону" (1785): *"Мелодија никада не смије да се уздигне изнад тока текста, нити да потоне испод њега; ток мелодије и њен метар приањају на ријечи као тканина на тијело; пјевљиви интервали морају да буду у опсегу који је погодан за све гласове, а хармонија мора да буде најједноставнија могућа".*¹ Као да је ово искуство преузео из поруке Св. Јована Дамаскина, који је утврдио правило да се мелодијски мотиви Осмогласника морају кретати у обиму људског гласа и у ритму људских корака. Дакле, потпуно природно, или прецизније речено, мелодијски и ритмички прикладно људској природи.

У настајању соло пјесме опште правило тога доба било је да изражајност почива на тексту, а не на музици и да је пјевач тај који својом интерпретативном сугестивношћу поруку у пуној снази преноси слушаоцу. Подразумијева се, да се пјевач, сходно својим могућностима и музикалности, прилагођава општим расположењима кроз које нас пјесник проводи, а да та расположења мијења из строфе у строфу. Ово мијењање расположења је временом расло, те је строфичност, као рани принцип, морала да доживи развојне промијене. Све већим поетским захтјевима било

¹ Schulz [Schultz], Johann Abraham Peter, In Deane Root (Ed.) *Grove Music Online*, av. at Grove/Entries/S25146.htm#S25146.

је тешко удовољити понављањем истих мелодијских и ритмичких, па и хармонских образаца. Тежило се стваралачким слободама, а управо стваралачке слободе водиле су ка настајању облика прокомпоноване пјесме. Тако је био надграђен Гетеов принцип да је задатак пјевача да мијења израз, па чак и мелодију у циљу природне акцентуације.

Ослобађање од строфичне форме отворило је путеве развојних токова облика соло пјесме у дјелима романтичара. Прије тога, соло пјесма као облик стваралачког изражавања и предмет интересовања слушалаца, није била високо вредновани музички жанр. Предромантичари Хилер, Шулиц, Целтер и Рајхарт, иако омиљени Гетеови композитори (нарочито Целтер), оцјењују се данас као популарни композитори свог доба, али без великих стваралачких домета.

Соло пјесма, као облик, жанр и простор за истинско стваралачко изражавање, чекала је вријеме у коме ће се, у овом облику, изразити велики композитори.

Статус лида почео је да се мијења, да добија праву стваралачку изражајност тек у XIX вијеку, када се у овом облику оглашавају велики ствараоци – Франц Шуберт, са опусом од око 600. пјесама – а затим и мајстори какви су били Шуман, Берлиоз, Шопен, Глинка, Даргомижски и други композитори, позни романтичари: Јоханес Брамс, Франц Лист, Рихард Вагнер, Рихард Штраус, Густав Малер, те руски аутори Милиј Балакирјев, Модест Мусоргски, Александар Бородин, Николај Римски-Корсаков, Петар Чајковски и Сергеј Рахмањин. Посебан значај за позноромантичарску соло пјесму ипак има аустријски композитор Хуго Волф, који је допринио да се приципи симфонијског мишљења уткају у камерни вокални жанр. Од својих соло пјесама он је градио мале вагнеријанске музичке драме, примјењујући Вагнерову технику лајтмотива и симфонијског развоја мотивског материјала. Волф је, трагом Шуманове линије соло пјесме, дао и драгоцијен допринос продубљивању односа значења ријечи и тона, остварујући декламативни тип вокалне дионице.

Од првих почетака стварања у области соло пјесме, кроз еволутивне токове који су прошли пут од "неумјетничке" форме до нивоа високе умјетности, остварен је развој који се сматра једним од кључних вриједности у европској културној историји XIX вијека. Пресудну улогу у томе, по Далхаусу, имао је Франц Шуберт.² У његовом опусу соло пјесма је престала да буде само илустративна умјетност, већ је постала дио композиторове стваралачке суштине, оваплоћење његове умјетничке поруке и врхунских креативних домета. У Шубертским соло пјесмама поезија постепено губи

² Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989).

примат, а музика у све већој мјери "поштује" аутономну логику сопственог развоја, што је лиду обезбиједило нову и оригиналну изражајност. На том путу Шуберт је напустио строфичност и сва дотадашња правила која су важила у односу поезије и музике, прешавши пут од једноставне строфичности до слободно прокомпонованих цјелина. Пут од пјесама са изразитом доминацијом вокалног парта, у којима је клавирска сарадња сведена на хармонску подршку гласу, до пјесама у којима је вокална дионица обликована изразито декламативно, а клавир, при томе још и виртуозно третиран, постао равноправан партнер гласу. Да би остварио ове нове идеале, Шуберт је пред пјевача и његовог пратиоца на клавиру поставио нове захтјеве, што нарочито долази до изражаја у циклусу *Зимско путовање* и посљедњим пјесмама из постхумне збирке *Лабудова пјесма*.

Добра илустрација ових композиционих принципа ипак може бити и Шубертова рана пјесма *Грета за вретеном*, компонована 1814. године, када је композитор имао само седамнаест година. Клавирска пратња је у овој пјесми симболична, но симболика се не односи примарно на приказивање окретања точка вретена, већ пре одсликава узбурканост осјећања младе дјевојке при самој помисли на љубавни доживљај. Композиција је изазвала изненађење, а Шуберту замјерено да се удаљио од лида и да пише слободно прокомпоноване пјесме (*Грета* је иначе компонована као варијационо-строфична форма), те да изневјерава традицију. Новаторство Шуберта добро илуструје и начин на који је компоновао Гетеову пјесму *Вилински краљ* (1815), коју су сем њега у својим соло пјесмама већ користили Јохан Фридрих Рајхарт (1794) и Карл Леве (1818). Док Шуберт тежи карактеризацији ликова (наратора, оца, умирућег дјетета и краља вилењака), те остваривању слободно прокомпоноване цјелине, Леве и Рајхарт су у својим дјелима поштовали традиционални облик строфичне пјесме, што им је битно смањило изражајни простор.

1.2. Циклус пјесама

Циклус пјесама подразумијева обједињавање неколико (од двије до чак тридесет³) појединачних пјесама у цјелину вишег реда, и разликује се од *збирке пјесама*, у којој је степен повезаности мањи и не подразумијева интегрално извођење свих пјесама. Мада постоје примјери обједињавања пјесама и прије XIX вијека, тек су композитори овог раздобља дали суштински допринос развоју овог облика, и то у

³ У литератури се обично наводи као примјер рани Шубертов циклус пјесама *Госна од језера*. Упор. Susan Youens, Song Cycles, in Deane Root (Ed.) *Grove Music Online*, av. at Grove/Entries/S26208.htm

различitim националним традицијама. Критеријуми по којима се пјесме обједињавају могу бити различити, а најчешће се компонују на стихове једног пјесника.⁴ Управо због различитости критеријума термин *циклус пјесама* се 'опире' дефиницији⁵ и ријетко се среће у речницима – у нашој *Музичкој енциклопедији ЈЛЗ*, на примјер, тај појам није обрађен. Веома је значајно, прије приступања писању соло пјесама, знати изабрати пјесника и знати груписати пјесме, једног или више аутора, пјесме различитог карактера и различитих садржаја и обликовати их у јединствену цјелину. Различити композитори остваривали су то на различит начин. Бетовен, у циклусу *Далекој драгој* (1816) музичку цјелину остварује тако што за прву и посљедњу пјесму користи исту мелодију. Шуберт је пјесме у својим циклусима груписао на други начин, без понављања истог или варираног тематског материјала, слједећи без шематизма музичку логику при грађењу форме (*Лијена млиларица*, *Зимско путовање*). Повезујућу нит у овим композицијама гради поетски садржај, док се музички поступци појављују као секундарни (у *Лијеној млиларици* ту функцију би могла евентуално имати клавирска пратња која симболише поток, својеврсног 'саучесника' преживљавања младог млиара), и углавном су засновани на општим принципима грађења контраста у цикличној форми (тонални, карактерни, контраст у темпу и слично).

Разумљиво, музички контрасти међу пјесама јесу битан драматуршки елемент циклуса, као и динамика смјене строфичних и прокомпонованих форми. Тако је на примјер Шуман свој вокални опус груписао у више циклуса ослањајући се на поетске збирке које су као цјелине дефинисали пјесници (Бајрон, Гете, Хајне, Рикерт, Ајхендорф).

Избором пјесама Васка Попе, из циклуса *Игре*, нисам имао проблем у вези са груписањем пјесама, нити њиховог поетског и стилског уједначавања. У анализи композиционих поступака биће детаљно образложена рјешења за које сам се одлучио.

На темељима великих мајстора соло пјесме, Шуберта и Шумана, ницала су нова стилска и формална опредјељења. Једна линија, која би се могла назвати "постшубертијанска", идентификује се у дјелима Глинке, Брамса, Боролина и Чајковског. Експресивност Франца Шуберта распламсана је новом изражајношћу. Један, може се рећи класичан облик романтичарске изражајности, надграђен је

⁴ Шуманове *Мирте* су један од ријетких циклуса у којем су коришћени стихови различитих пјесника, мада неки теоретичари управо од овог дјела почињу разликовање збирке и циклуса пјесама, убрајајући *Мирте* у збирке пјесама. Малеров циклус *Пјесме о земљи* такође користи стихове различитих кинеских пјесника. Милоје Милојевић у својој композицији *Три пјесме на немачке стихове оп. 67* користи поезију Георга Бритинга, Јохана Вирца и Цирила Кристова.

⁵ Упор. исто.

слободнијом, маштовитијом експресивношћу. Строфичности више нема, остала је далеко иза њих, а романтичарска машта изградила је мале вокалне симфоније обogaђене мелодиозном, ариозном кантабилношћу. Узбудљива хармонизација ере позног романтизма, обogaђена је искуствима локалних култура, у овом случају руске, са богатом палетом разноврсних звучности.

Друга линија развоја романтичарског лида могла би се назвати "шумановском". Њу препознајемо у соло пјесмама Даргомижског и Мусоргског и, крајем вијека, Волфа. Њихов допринос развоју соло пјесме је од немјерљивог значаја. Тек упознавањем са њиховим опусом оствареном у жанру који је предмет нашег интересовања, стичу се услови за праћење историјских токова у развоју соло пјесме.

Значајан допринос развоју жанра дале су бројне романтичарске националне школе, међу њима и српска, у којој је овај жанр од утемељивача умјетничког лида, Јосифа Маринковића, па све до данас (пјесама Дејана Деспиха, Исидоре Жебељан и бројних других аутора) привлачио композиторску пажњу.

Када је у питању форма *циклуса пјесама*, Ана Стефановић наводи да је Милоје Милојевић имао пресудну улогу за развој ове форме на нашем подручју, јер је први *"компоновању појединачних песама, од једног тренутка свог стварања, претпоставио њихово обједињавање у циклусе, проширио је извођачки ефектив и глас удружио с камерним музичким ансамблом, усмерио је соло песму ка жанру мелодрама, најзад и, дошавши до веома проширене тоналности, па и атоналности, хармонски језик с вертикалног, класичног заснивања, пренео на линеарну основу: целостепену, или пак на основу ad hoc постављеног тонског низа."*⁶ Ауторка посебно издваја доприносе форми циклуса из пера Михаила Вукдраговића (*Шест сонета*, 1955), Марка Тајчевића (*Баладе Петрице Керемпуха*, 1948; *Из руске лирике*, 1938–1948; *Два Микеланђелова сонета*, 1952; *Међумурске попевке*, 1954), Миховила Логара (*Легенда о Марку*, 1933; *Шеснаест румених пролећа*, 1939; *Гранада од Самарканда*, 1962), Предрага Милошевића (*Две снахе и један зет*, 1977), Драгутина Чолића (*Камена успаванка*, 1965; *Круг нежности*, 1964), Станојла Рајичића (*Чувари света*, 1938; *11 моторичних песама*, 1940; *Четири песме Бранка Радичевића*, 1950; *На Липару*, 1951; *Лисје жути*, 1953; *Магновења*, 1965; *Тражим помиловање за нероткиње*, 1977; *Манасири*, 1987; *Немам више времена*, 1988), Николе Херцигоње (*Шест Змајевих песама*, 1952), Оскара Данона (*Незнанка*, 1955), Властимира Перичића (*Шумске идиле*, 1950; *Три песме*

⁶ Ана Стефановић, Соло песма у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 368.

Рабиндранта Тагоре, 1957), Александра Обрадовића (*Пламени вјетар*, 1955; *Зелени витез*, 1990), Душана Радића (*Пробуђене сенке оп. 13, бр. 1; Тренуци без разлога, оп. 13, бр. 2; Списак, оп. 14, бр. 1*, 1952), Златана Вауде (*Покошени осмеси*, 1976), Дејана Деспића (*Јадрански сонети*, 1951–1954; *Дубровачки канцонијер*, 1989; *Озон завичаја*, 1991; *Круг*, 1992; *Ђулићи и Увеоци*, 1995), Рајка Максимовића (*За мирисом расцветале трешње*, 1981), Мирјане Живковић (*Похвала свету и Две тужне песме*, 1998; *Из ничије земље*, 2002; *Лорка је умро од љубави*, 2002), Војина Комадине (*Трајим помиловање и Циганске песме*, 1986), Властимира Трајковића (*Пет песама Стефана Малармеа*, 2005), Ивана Јевтића (*Камена успаванка*, 1971; *Туга у камену*, 1992; *Крхотине леда*, 1995; *Седам лирских кругова*, 2013), Иване Стефановић (*Мој свет*, 1974/1993, *Над водом*, 2003), Исидоре Жебељан (*Руковети*, 2000), и многих других.⁷

1.3. Однос гласа и инструмента/оркестра

Праћење ових токова у развоју соло пјесме не би било могуће без увида у значајке пјесама које су компоноване за глас и оркестар, или глас и инструментални састав. Као што се у једном тренутку морало пријећи са облика строфичне пјесме на прокомпоновани облик, тако се морало доћи и до замијене клавира као пратећег инструмента, или звучног сарадника, за оркестар. Простор је постао претијесан, поље изражајних могућности скучено, машта спутана, ако не и заробљена. У вријеме развијеног симфонизма, у вријеме када је стваралачка машта буктала у симфонијским поемама, соло пјесме, као минијатурне вокалне поеме нису више могле остати спутане клавирским звуком и кратком формом. Оркестар је отворио нове звучне просторе, поставши снажан подстицајни фактор ствараоцима. Увид у опус Берлиоза из прве половине XIX вијека, и Штрауса и Малера из друге половине XIX и почетка XX вијека, то би најбоље илустровао.

Са појавом оркестра у области соло пјесме и циклуса пјесама, отвара се и у вокално-инструменталном жанру пут појави модерне. Њу препознајемо у дјелима Малера и Штрауса. Њихов узбудљив, сложени симфонизам, учинио је да облик соло пјесме добије карактеристике вокалне поеме. Развојни токови се ту нису зауставили. Соло пјесму (то је надаље само условни термин за облик који је већ прерастао у облик вокалне поеме), очекивале су још веће промјене у дјелима импресиониста и експресиониста.

⁷ Упор. Ана Стефановић, нав. дјело, 357–404.

Могло би се констатовати да су романтичарски композициони поступци и тежња ка цикличној форми обликовали и правце развоја овог жанра у XX вијеку. Он има запажено мјесто у дјелима импресиониста, а генерација њемачких авангардних композитора испољила је за њега нарочито интересовање.

Један од и данас најинтригантнијих циклуса пјесама компоновао је Арнолд Шенберг – мислимо на његову композицију *Пјеро мјесечар*. На композиционе поступке примијењене у овом дјелу више пута ћу се позивати приликом образложења сопствених рјешења. О значајном утицају који је на развој жанра оставио Шенберг, рјечито свједочи једна од најавангарднијих композиција овог жанра у другој половини XX вијека, *Чекић без господара* Пјера Булеза, чију детаљну анализу спроводи Берислав Поповић у својој књизи *Музичка форма или смисао у музици*.⁸

Занимљиво је да се може констатовати да се у музици XX вијека вокални и инструментални парт све више осамостаљују, а уједно, на различите начине, постају све чвршће повезани и међусобно условљени. Ова каузалност једнако се препознаје и у композицијама у којима глас бива замијењен вокалним ансамблом, па и хором. У овом тренутку, могуће је рецимо позвати се на *Три поеме Анри Мишоа* Витолда Лугославског, *Реквијем* Ђерђа Лигетија, или *Canto esperanca* Луиђија Нона као на примјере различитог третмана и вокалног и инструменталног парта, њиховог међусобног односа и начина третирања текста.

Прије него што сам отпочео трагање за одговарајућим музичким тумачењем изабране поезије Васка Попе, препознао сам да је његов поетски текст остварен у области надреализма. За ову поетску област примарна је игра ријечи, трагање за новом поетском стилистиком у којој доминира надреална игра ријечима и њихово довођење у ново значење. Њихова звучност, ни на нивоу слога нити на нивоу ријечи, није ми била примарна при компоновању циклуса *Игре*.

Дјело је остварено у оквирима стандардног третмана вокалне дионице, дакле без захтјева за произвођењем неких специфичних грлених или других звукова, јер сам сматрао да би њиховим увођењем у музичко ткиво глас постао мање успјешан преносилац семантичке функције текста.

Поштовао сам природну говорну акцентуацију, али и смисао и експресију сваке ријечи, настојећи да кроз садржај инструменталних дионица остварим глобалну атмосферу сваке пјесме, јединство, усмјереност и кохерентност њеног музичког тока. То је композициони приступ који се може препознати и у Властимира Перичића *Ноћ*

⁸ Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio i Kulturni centar Beograda, 1998, 22–32.

без јутра за баритон и клавир, такође писаној на стихове Васка Попе. Слично као у Перичићевом дјелу, инструментална дионица у мојој композицији није независна, али није ни роб поетске експресије. Трагао сам за златном средином, остављајући гласу функцију доминантног тумача и поруке и експресије. Солисткиња је наине иницијатор и носилац поетског и драмског израза. Њена дионица није дакле ни независна нити је неутрална, она је доминантан, али ненаметљив фактор који своју функцију остварује у спрези са ансамблом. Снага укупне поетске поруке остварују у потпуном јединству звука: солисткиња без ансамбла и ансамбл без солисткиње не би имали никакво значење.

У савременој музици може се уочити да постоје концептуалне разлике у приступу тексту и његовом тумачењу. У тој различитости лежи снага инспирације која покреће ствараоце, али и стимулише слушаоце да уживају у разноликости стваралачких порука, или да међу њима пронађу оне које одговарају њиховом сензибилитету.

А како то изгледа када се поглед прошири? Шенбергова стваралачка еволуција ишла је постепено, али константно напријед крчећи нове путеве. Од позноромантичарске *Преображене ноћи* (*Verklärte Nacht* оп. 4) преко слободне атоналности *Пјероа* (*Pierrot lunaire* оп. 21) до додекафонске технике. За разлику од њега, Стравински је избјегавао сваку поступност. Скоковитост у пролажењу кроз разне фазе, разбуктавала је његову машту. Послије врхунца достигнутог дјелом *Посвећење прољећа* он себе проналази у неокласичним остварењима, а у дубокој старости, као да жели да се опроба са младима, почиње да се бави њиховим поступцима и то, гле, боље од њих. При том, он увијек остаје Стравински, јасно препознатљив *и силан у боју као Бог*.⁹ Ова асоцијација подсећа нас на снагу различитости коју је Стравински манифестовао, нпр. у *Петрушки* и *Симфонији псалама* или *Потопу*.

Музички језик у коме ћу остварити циклус *Игре*, тражио сам у свијету савремених звукова. Станојло Рајичић, Властимир Перичић и Душан Радић са једне стране и Шенберг и Стравински са друге, били су међаши који су обиљежавали поље мојих трагања. Нисам ни једном од њих давао приоритет нити доминантну функцију у свом свијету. Ни превише назад, ка умјереној савремености израза поменутих великана српске музике, ни превише напријед, ка, за мене још увијек не у потпуности прихватљивој авангардној слободи Шенберга и Стравинског. Примјерена средина

⁹ И силан у боју као Бог, је хорска нумера у Хендловом Месији.

чини ми се једино прихватљивом, иако ме знатижеља већ вуче даље, у новије, савременије и слободније области стваралачког изражавања.

Ова искуства покушао сам да оживим у својој вокално-инструменталној партитури *Игре*. Обилато су у њој коришћена достигнућа генерација и времена које је протекло, али уз увјерење да ми баш она отварају путеве слободног стваралачког истраживања и изражавања.

2. Идеологија умјереног модернизма у српској музици

Велики број музичких остварења насталих у Србији у периоду између 1950. и 1980. може се означити оксимороном "умерени модернизам". Чинило се да је то прихватљив, политички неутралан и непроблематичан тип модерног уметничког изражавања.¹⁰ Оно што би се могло издвојити као основна карактеристика тог умјетничког правца, била би тежња композитора који су му припадали ка приближавању авангардних и традиционалних тенденција. Можда би јасније било рећи да су они сматрали да треба да теже иновацијама, али не одричући се у потпуности вриједности које би се могле означити као традиционалне. Поступност у освајању нових начина писања и поступно освајање нових изражајних средстава и композиционих техника, чинили су им се прихватљивијим од наглог прекида са прошлошћу. Био је то, дакле, умјерени модернизам, нека врста академског модернизма утемељеног на хуманистичкој традицији, а то је поетика која је и мени данас блиска, и на коју сам се ослањао при компоновању свог циклуса *Игре*. Ипак, не изненађује да је неоекспресионизам ових композитора, па ни умјерена авангардност коју су оклијевали да прихвате, дјеловала као радикална умјетничка револуција. Група умјерених модерниста, гдје се међу предводнике сврставају Енрико Јосиф и Душан Радић, није се опредјељивала за авангардну смјелост коју препознајемо у дјелима Владана Радовановића. Њихово стваралачко писмо није дестабилизovalo генерални стваралачки кредо осталих, тада активних српских композитора, али је учинило искорак ка савременом и ка оном што би се могло назвати "хватање корака са свјетским настојањима".

Историја биљежи концерт одржан 17. марта 1954. године на коме су на београдском концертном подијуму премијерно изведена дјела Душана Радића и Енрика Јосифа. Ово вече било је шокантан доживљај у музичкој култури Београда, а генерално би се могло рећи и у српској музици. Њихова дјела изведена те вечери унијела су дах иновативног, дах свјежине и охрабрења у савремено српско стваралаштво. Говорећи о појави ових младих стваралаца на тадашњој сцени, Павле Стефановић их је окарактерисао, сада већ антологијском изјавом, као *два сева муње у нашој музичкој жабокречини*.¹¹

¹⁰ Ivana Medić, The ideology of moderated modernism in Serbian music and musicology, *Muzikologija/Musicology* No. 7, 2007, 279–293.

¹¹ Pavle Stefanović, Dva seva munje u našoj muzičkoj žabokrečini, *Književne novine*, 23.12.1956. На чланак Павла Стефановића скренула је пажњу Мирјана Веселиновић-Хофман у својој докторској дисертацији

Једно од дјела изведених те вечери била је и Радићева композиција *Списак*,¹² тринаест крокија за тринаест извођача, писаних према поезији Васка Попе. Те вечери дјело је изведено у првобитној верзији за глас и клавир, коју је Душан Радић накнадно инструментирао намјењујући је нестандартном камерном ансамблу који обухвата два гласа (сопран и мецосопран), обоу, енглески рог, саксофоне, бас-кларинет, харфу, контрабас и бројне ударалке, што је дјелу дало потпуно нов и нестандартан звук. Према Радићевом тумачењу *дело, као и поезија Васка Попе, сликају унутрашњу природу предмета, њихов живи, очовечени лик. Лapidарност поетског израза резултирала је структуром музичког тока која се не огледа само у броју крокија већ и у њиховим међусобним односима.*¹³ Наиме, Радић у *Списку* манипулише веома великим фондом изражајних средстава смјело третирајући дионице, измјештајући их из тада уобичајеног хабитуса. Вокални парт је посебно динамичан, будући да је у њему интензитет и квалитет експресије постигнут скандирањем, остинатним мотивима и шпрыхштимом, те мелизмима и инструменталним третманом гласа.¹⁴

Стваралачки напор који је Радић уложио у писање овог дјела потврђује његову мисао: *Људски живот је бесконачно напрезање. То је стрела управљена према будућности. На циљ се не може стићи, али се може истрајати у мисаоном напрезању, у раду на разјашњавању појмова у долажењу до све јаснијих и јаснијих увида.*¹⁵ Посебно је занимљив, за мене и инспиративан, био дио разговора који је Душан Радић водио са Миром Вуксановићем, објављено у часопису за културу *Домети*, у прољеће 1979. године¹⁶, касније прештампано у *Траговима*, а у коме он каже: *Највећи број мојих композиција спада у категорију, у род вокално-инструменталних облика. Сматрам да битна разлика – између ових облика и облика чисто инструменталне музике – не постоји. Глас је, као носилац текста, само једно изражајно средство више, чиме сложен рад бива само још сложенији. Процес обликовања вокалне деонице може да се одвија на два начина. Први је: узети неке добре и лепе стихове и затим компоновати музику која ће их подржавати, понекад и описивати, илустровати или стварати пригодну атмосферу. Други начин обликовања*

публикованој као: Mirjana Veselinović, *Stvaralачка prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983.

¹² Радићев *Списак* је као студентски рад настао двије године раније, а током 1953. је имао своју европску премијеру на низу концерата које су студенти Музичке академији извели приликом својих гостовања.

¹³ Душан Радић, *Трагови*, из интервјуа датог за *Intermezzo Academico*. Одломак интервјуа преузет је из књиге Душана Радића *Трагови балканске врлети; Време – Живот – Музика*. Београдска књига, Београд, 2007. Доступно на <https://intermezzoacademico.wordpress.com/2010/09/07/dusan-radic/>.

¹⁴ <http://sr.wikipedia.org>, Душан Радић

¹⁵ Душан Радић, *Трагови*, нав. дјело.

¹⁶ Објављено у часопису за културу, *Домети*, бр. 16, 1979, 13-24.

текста као саставног дела музичког израза примењивао сам често, врло често. То је случај када је музичка мисао већ стасала, делом већ и компонована, мелодијска фраза већ обликована и треба пронаћи одговарајући текст. За композитора је ово, можда, теже али му омогућава већу слободу стварања тонске структуре започетог дела и, можда, дубљу поруку. При компоновању кантате о Првом српском устанку имао сам срећу да су се стихови циклуса *Беле кула*, нашег савременог песника Васка Попе, одлично уклопили. После малих померања неких тонова, делимичне промене њихове висине, лаког подешавања ритмичког пулсирања – стихови су били уклесани у оркестарску гронаду, као да су се ту увек налазили. Стихови и у оваквим случајевима постају део звучне слике као и при првом методу рада. Дакле, два су пута према истом циљу, два метода који дају исти резултат.¹⁷

На основу овога може се закључити да је Душан Радић користио два начина рада, имао два "пута" приликом писања вокално-инструменталне музике. Када се кретао првим, био је инспирисан текстом, снагом поетске ријечи, или описом историјског догађајем који пјесник третира. Други пут, на коме Радић тражи одговарајући текст за већ готову, или бар скицирану музику, представљао је за мене изненађење. Такав метод компоновања вокално-инструменталног дјела мени је стран и никако га не бих прихватио у свом раду.

Да бисмо спознали сву љепоту разноликости, духовитости, да бисмо осјетили смисао за реално и надреално у Радићевом стваралаштву, да бисмо пришли ближе једном од његових најинвентивнијих, а свакако и најреволуционарнијих дјела, ево изабраних одломака из његовог циклуса *Списак*. Одлучио сам се за варијанту композиције која је инструментрана за глас и камерни ансамбл.

¹⁷ Домети, пролеће 1979. године, из разговора који је водио Миро Вуксановић. Прештампано у Душан Радић, *Трагови балканске врлети; Време – Живот – Музика*. Београдска књига, Београд, 2007, 50-51.

Примјер бр. 1

Ms. *Жу - ти сан — от - сут-но-сти, са — на-ив-них пре - по-ва.*

Ob. I, II, III

Sass. A.

Sass. T.

Cl. in b

Arpa

Cb. *pizz arco*

Дјело добија на снази у спрези различитости. Сложенија и једноставнија рјешења доприносе разноликости звука и композиционој цјелини.

Примјер бр. 2

Languido

S. *p* *Нај-неж-ни-ја кћи зе - ле-нос под-зем-нос*

Ms. *О, — о,*

C. ingl. *p*

Sass. A. I. *p*

Sass. A. II. *p*

Sass. T. *p*

Cl. bas. in b. *p*

Gong *p*

Arpa *p*

И прије више од пола вијека *Списак* Душана Радића било је смјело, изазовно, духовито и хумано, иронично и истинољубиво дјело које нас ни данас не оставља равнодушним. Остало је снажно инспиративно, недољиво у свом позивању да се

млад, или већ стар композитор, опроба у овом жанру, тражећи себе у неореализму, или још прије у надреализму инвентивних, духовитих, смјелих и увијек неочекиваних рјешења. И сам нисам успио томе да одолим.

3. *Игре*, циклус пјесама за сопран и камерни оркестар: композиционо-техничка рјешења, структура и инструментација

Вокално-инструментални циклус *Игре* компонован је на стихове Васка Попе, једног од највећих пјесника на српском језику, ствараоца који је својим опусом преокренуо и преусмјерио српско пјесништво. Његова језгровитост, лапидарност, која се повремено приближава форми афоризма, али и маштовитост доведена у његовом циклусу пјесама *Игре* до фантазмагорије, заробила је моју пажњу. Његови стихови, без риме и интерпункције, ријечи без резерве и маштовитост без премца, отварали су ми путеве у просторе стваралачке слободе. Постало ми је јасно да желим да напишем циклус пјесама без наглашавања идеје међусобне повезаности дјелова, да остварим низ различитих минијатурних цјелина, да цикличну форму отворим и да је никада не затворим. Да остварим облик отворен за даља исказивања, за даља истраживања, за даља надгорњавања себе самог са самим собом.

Ево, како Васко Попа поетизује, више него драматизује, своју пјесничку поруку.

Навешћу преглед ставова и онај дио поетске цјелине који сам у њима користио.

Introduzione

Пре игре

Зажмури се на једно око
Завири се у себе у сваки угао
Погледа се да нема ексера да нема лопова
Да нема кукавичјих јаја

Зажмури се и на друго око
Чучне се па се скочи
Скочи се високо високо високо
До на врх самог себе

Одатле се падне свом тежином
Данима се пада дубоко дубоко дубоко
На дно свога понора

Ко се не разбије у парампарчад
Ко остане читав и читав устане
Тај игра

Interludio I

Клина

Један буде клин други клешта

Остали су мајстори
Клешта дохвате клин за главу
Зубима га рукама га дохвате
И вуку га вуку
Ваде га из патоса
Обично му само главу откину
Тешко је извадити из патоса клин

Мајстори онда кажу
Не ваљају клешта
Развале им вилице поломе им руке
И баце их кроз прозор

Неко други затим буде клин
Неко други клешта
Остали су мајстори

Interludio II

Жмуре

Неко се сакрије од некога
Сакрије му се под језик
Овај га тражи под земљом

Сакрије му се на чело
Овај га тражи на небу

Сакрије му се у заборав
Овај га тражи у трави

Тражи га тражи
Где га све не тражи
И тражећи њега изгуби себе

Заводника

Један милује ногу столице
Све док се столица не покрене
И да му ногом слатки знак

Други љуби кључаоницу
Љуби је како је само љуби
Све док му кључаоница пољубац не узврати
Трећи стоји по страни
Буљи у ону двојицу
И врти главом врти

Све док му глава не оптпадне

Interludio III

Ловца

Неко уђе без куцања
Уђе некоме на једно уво
И изиђе му на друго

Уђе кораком шибице
Кораком упаљене шибице
Главу му изнутра обигра

Главни је

Неко уђе без куцања
Уђе некоме на једно уво
И не изиђе му на друго

Печен је

Семена

Неко посеје неког
Посеје га у својој глави
Земљу добро утаба

Чека да семе никне

Семе му главу испразни
Претвори је у мишју рупу
Мишеви поједу семе

На месту остану мртви

У празној се глави ветар настани
И коти шарене ветриће

Пепела

Једни су ноћи други звезде

Свака ноћ запали своју звезду
И игра црну игру око ње
Све док јој звезда не изгори

Ноћи се затим међу собом поделе
Једне буду звезде
Друге остану ноћи

Опет свака ноћ запали своју звезду
И игра црну игру око ње

Све док јој звезда не изгори

Ноћ последња буде и звезда и ноћ

Саму себе запали

Сама око себе црну игру одигра

3.1. *Introduzione*

На самом почетку компоновања циклуса *Игре*, чинило ми се да цјеловитост текста, низање пјесама које и нису пјесме него пјевање о немогућем, пјевање о апсурдности, треба да буде заокружено и испресјецано инструменталним одсјецима који, по својој садржини не би требало да излазе из надреалне сфере у којој се пјесник тако језгровито, бајковито, чудесно изражавао, доводећи садржај сваке поруке до апсурда. Зато Циклус започињем ставом *Introduzione*, свјестан да он мора да отвори свијет у коме ће се поезија Васка Попе наћи. То није смио да буде нови свијет, али ни тонски амбијент који ће бити ретроградан у односу на поезију, већ музички израз у свему компатибилан са фантазмагоричном поетиком Васка Попе. Сасвим необичан начин поетског размишљања пјесника није могао бити крунисан, или бар допјеван, "обичним" мелодијским и акордским склоповима.

Први принцип који ми се наметнуо је слободна примјена атоналности, без које би, по мени, било немогуће ући у надреални свијет Васка Попе. Интервалски скок сординиране трубе, минијатурни, секундни кластер гудачких инструмената и слободна мелодија кларинета, на самом почетку става, користи шест различитих тонова што је већ довољно да се овај принцип афирмише.

Основних принципа у иградњи форме, принципа конверзације различитости, нисам хтио да се одрекнем.

Атонални *Introduzione* има свој облик. У њеном првом дијелу, *Andante deciso*, препознају се два контрастирајућа елемента, један у коме доминира труба (такт 1–7)

Примјер бр. 3

Andante deciso ♩ = 76

2 Flauti
1 Oboa
2 Clarinetti in Si,
1 Fagotto
2 Trombe in Do
1 Trombone
Batteria I
Pianoforte
1. solo
Violini I
altri
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbasso

Andante deciso ♩ = 76

и други (примјер 4), у коме се, уз проширење мотива изложеног у труби, као слободан контрапункт развија звучна слика у гудачким инструментима која се завршава ригорозним, акцентованим шеснаестинским покретом (такт 8–14). Тематски дуализам, дакле постоји. Два пута поновљена иста ситуација дефинише први одсјек.

Примјер бр. 4

The musical score for Example 4, measures 8 to 14, features the following parts and dynamics:

- Ob.:** Starts at measure 8, dynamics *p* and *mf*.
- Cl.:** Starts at measure 14, dynamic *ff*.
- Fg.:** Starts at measure 14, dynamic *ff*.
- Tr.:** Starts at measure 8, dynamics *pp*, *f*, and *p*.
- Trbn.:** Starts at measure 14, dynamic *ff*.
- Batt.:** Starts at measure 8.
- Pfte.:** Starts at measure 8, dynamic *f*; starts at measure 14, dynamic *ff*.
- Vni. I:** Starts at measure 8, dynamic *f*; dynamic *p* with *arco* instruction; dynamic *ff* at measure 14.
- Vni. II:** Starts at measure 8, dynamic *f*; dynamic *p* with *arco* instruction; dynamic *ff* at measure 14.
- Vle.:** Starts at measure 8, dynamic *f*; dynamic *p* with *arco* instruction; dynamic *ff* at measure 14.
- Vc.:** Starts at measure 8, dynamic *p*; dynamic *ff* at measure 14.
- Cb.:** Starts at measure 8, dynamic *ff* at measure 14.

Други дио уводног става је дефинисан као *Largo*, (такт 24) и има све елементе контрастирајуће звучне слике.

Примјер бр. 5

Largo ♩ = 56

24

Fl. *p* *mp*

Ob. *p* *mp*

Cl. *p* *mp*

Fg. *mp* *mf*

Vni. I *mp* *mf*

1. solo 3

Враћање на почетну мотивику, сада са соло тромбоном, облик учвршћује као тродјелни (такт бр. 40).

Примјер бр. 6

Tempo I 44

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr. (con sord.)

Trbn. *f* *pp* *f* *f*

Batt. *f*

Pfte. *f*

Vni. I *f* *mf* *div.*

Vni. II *f* *mf* *div.*

Vle. *f* *mf*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

Иако је у анализи уводног става Циклуса пажња посвећена облику, он у даљој анализи неће бити предмет нашег посебног интересовања. Композициона драматургија не мора

се сагледавати само у препознавању шеме музичког облика. Поезија Васка Попе је сложенија, одговара јој сложенији и много слободнији приступ.

Звучна разнообразност *Интродукције*, слободан ток мисли, поигравање тематиком и мотивима који су касније кориштени и у пјесмама *Жмуре* и *Заводника*, тежила је да оствари амбијент ослобођен стега и да пружи простор у коме ће надреалне поруке Васка Попе моћи да пронађу себи одговарајући израз.

3.2. Пре игре

Прва пјесма Васка Попе, *Пре игре*, остварена је у потпуно слободној формалној концепцији.¹⁸ Снага која покреће стваралачку инвентивност је прожимање и супротстављање активног и пасивног. Покушавајући да зађем у свијет надреалног, замијенио сам уобичајене улоге носилаца активизма и пасивитета. Активну улогу имају одсједи повјерени оркестру без солисте, а задатак да тумачи релативну пасивност повјерен је гласу, у дискретној сарадњи са оркестром. Темпо који је Шенберг у свом циклусу пјесама *Пјеро мјесечар* означио изразом *Покретљиво*, ја препознајем као *Нагло журећи*. Шенберг се у првој нумери поиграва понављањем истог пасажа у дионици клавира и у дионици виолине, а у мојој партитури сродна жеља се манифестује моторично–динамичним понављањем исте, или сличне, мелодике у групи дрвених дувачких и гудачаких инструмената (примјер 7, почетак *Прве игре*).

¹⁸ У основи би се могло говорити о три основне етапе развоја форме. У првом дијелу (а) експонирају се два основна начела која одређујем као репрезенте активног (мотивски материјал у оркестру) и пасивног начела (дионица гласа). Други дио (б) би почео са промјеном темпа (*Andante*), а трећи представља кулминациону зону развоја (*Moderato*) послје које слиједи кратко заокружење.

Примјер бр. 7

Allegro percipitando ♩ = 120

The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. 1**: Flute 1, playing sixteenth-note patterns with sixteenth rests, marked *f*.
- Fl. 2**: Flute 2, playing sixteenth-note patterns with sixteenth rests, marked *f*.
- Ob.**: Oboe, playing eighth-note patterns with accents, marked *f*.
- Cl. 1**: Clarinet 1, playing eighth-note patterns with accents, marked *f*.
- Cl. 2**: Clarinet 2, playing eighth-note patterns with accents, marked *f*.
- Fg.**: Bassoon, playing eighth-note patterns with accents, marked *f*.
- Tr.**: Trumpets (two staves), playing sustained notes with accents, marked *f* and *senza sord.*
- Trbn.**: Trombone, playing sustained notes with accents, marked *f* and *senza sord.*
- Batt.**: Percussion (small drum), playing a sustained note with an accent, marked *f*.
- Pfte.**: Piano, playing sustained chords with accents, marked *f*.
- Vni. I**: Violin I, playing eighth-note patterns with triplets, marked *f* and *(arco)*.
- Vni. II**: Violin II, playing eighth-note patterns with triplets, marked *f* and *(arco)*.
- Vle.**: Viola, playing eighth-note patterns with triplets, marked *f* and *(arco)*.
- Vc.**: Violoncello, playing eighth-note patterns with triplets, marked *f*.

Док једни инструменталисти свирају секстоле, други их "дограђују" квинтолама, а трећи се задовољавају триолама или слободно креираном моториком. Звучно ткиво дефинише стрепњу настојећи да препозна простор у коме ће се дешавати игре. Све је пуно сумњичавости – на шта указује и текст својим упозорењима шта све треба урадити, провјерити, обезбиједити, осигурати, искључити, очистити, како би игра могла безбједно да почне.

Да би порука текста дошла до изражаја, темпо се нагло мијења. Слиједи одсјек **б** (*Andante*). Обоа, фагот и сопран започињу са својим стрепњама, али се оркестарско моторично ткиво поново упозоравајуће јавља. По истом принципу одвија се даљи музички ток става. Претеће звучне громаде, пуне неизвјесности, смјењују се са упозорењима која тумачи вокални солиста. Два инструмента из групе дрвених дувачких инструмената, сасвим су довољно "друштво" у коме сопран лако проналази своје мјесто (примјери 8 и 9).

Примјер бр. 8

8 *Andante* ♩ = 80

Ob. *p*

S. *p* Za - žmu - ri se na je - dno o - ko_

14 *Tempo I*

Ob. *f*

Fg. *p* *f*

S. je - dno

Примјер бр. 9

32 *Tempo I*

Cl. *mp*

Fg.

S. *mf* za - žmu - ri, za - žmu - ri, za - žmu - ri

И када се укључи гудачки корпус, танано дијалогизирање које се одвија вокалном солисти не само да не смета, него настоји да створи простор за његово ефектно оглашавање.

Што је шири круг упозорења на шта све треба обратити пажњу, шири и развијенији бива дијалог гласа са инструментима. Оркестар све значајније постаје простор у коме се стрепње отјелотворују, претварају у збиљу и пријетећи се надвијају. Драматуршки развој кулминира у одсјеку *Moderato*, такт 122.

Примјер бр. 10

The image shows a musical score for measures 122-125, marked *Moderato* with a tempo of 112. The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello) are all playing a complex rhythmic pattern. The woodwinds have accents and triplets. The strings have accents and triplets. The dynamics are *f* (forte) and *tutti*.

Прегнантни мотив развија се у дијалогу гудачких и дрвених дувачких инструмената. И док пјевани текст наговјештава судбинско падање, дубоко, до на дно самога себе (што је и драматуршки врхунац у тексту), оркестар усложњава своју драматуршку функцију, крећући се ка слободно формираном токатном току у групи гудачких инструмената. За разлику од уобичајеног токатног тока који се одвија у правилним метричким групама, овдје се користи нова комбинаторика. Гудачки корпус свој токатни покрет остварује комбиновањем квинтола и триола са правилним метричким групама (тактови 146-157).

Примјер бр. 11

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (Vni. I), Violin II (Vni. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is organized into six measures. The first two measures feature triplets (indicated by a '3' above the notes) in the Violin I and II parts, and quintuplets (indicated by a '5' below the notes) in the Viola, Violoncello, and Contrabass parts. The remaining four measures feature quintuplets in all five parts. The notation is dense, with many notes per measure, creating a complex rhythmic texture. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4 based on the note values.

Како је нагло почео, токатни ток се нагло и завршава (такт 158). *Tempo I*, довољна је ознака да укаже да је токатни сегмент завршен и да став, све више тежећи смирењу, иде ка свом завршетку (примјер бр. 12).

Примјер бр. 12

158 *Tempo I* (♩=120)

The musical score consists of the following parts and dynamics:

- Fl. 1: Rests throughout.
- Fl. 2: Rests throughout.
- Ob.: *f* (measures 158-163)
- Cl.: Rests throughout.
- Fg.: *f* (measures 158-163)
- Tr. 1: Rests throughout.
- Tr. 2: Rests throughout.
- Trbn.: *f* (measures 158-163), *mf* (measures 161-163)
- Batt.: *f* (measures 158-163)
- Pfte.: *f* (measures 158-163)
- Vni. I: *f* (measures 158-163)
- Vni. II: *f* (measures 158-163)
- Vlc.: *f* (measures 158-163)
- Vc.: *f* (measures 158-163)
- Cb.: *f* (measures 158-163)

Послије *Интродукције*, став *Пре игре* отвара видике у простор у коме ће се игре одвијати. У њему се, још увијек, све одвија у сфери реалности. У тексту не проналазимо ни нереалне, а поготово не надреалне мисаоне конструкције. Зато вокална мелодија, изузев што користи смјелију интервалику, остварује осавремењен музички језик, за кога се не би могло рећи чак ни да је смјелије савремен. Комбинаторика која је изражена у инструменталном парту позната је традицији друге половине XX вијека. У звуку још увијек нема значајнијих узлета ка надреалном мисаоном свијету који је пјесник афирмисао у овом циклусу. Сусрет са смјелијим начином изражавања још увијек је у очекивању.

3.3. Interludio I

Interludio I, који слиједи, има улогу *sieste*, кратког предаха пред улазак у свијет игара.¹⁹ У циклусу *Игре*, међуставовима није придаван истакнутији тематски значај. Одсуство упечатљиве мотивике је њихова основна карактеристика, као и одсуство развојности на основу материјала на којима су ови одсеци грађени. Тако је и први *Interludio* остварен у само осам тактова. На почетном фону гудачких инструмената, од којих се користе само виолине и виоле, лапидарни мотиви кларинета и клавира уоквирују простор у коме се оглашава тромбон.

Примјер бр. 13

The image shows a musical score for 'Interludio I' in 6/8 time, marked 'Largo' with a tempo of 66. The score is for a chamber ensemble consisting of Clarinet (Cl.), Trombone (Trbn.), Bassoon (Batt.), Flute (Pfte.), Violin I (Vni. I), Violin II (Vni. II), and Viola (Vle.). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The Clarinet part begins with a melodic line marked 'p' (piano) and includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The Trombone part enters with a sustained note marked 'pp' (pianissimo) and includes a trill (trgl.). The Bassoon part has a melodic line marked 'p' and 'ppp' (pianississimo). The Flute part has a melodic line marked 'p' and includes a trill (trgl.). The Violin I part has a sustained note marked 'ppp' and includes a trill (trgl.). The Violin II part has a sustained note marked 'pp'. The Viola part has a melodic line marked 'p'. The score includes various performance instructions such as 'div. sul tasto non vibr.' and 'div. a2 sul tasto non vibr.'.

Начин на који се уводи тромбон, може да илуструје основну идеју изостанка упечатљиве мотивике. Солистички наступ овог инструмента изграђен је на само једном тону у асинхронном ритмичком понављању. Основна карактеристика његовог наступа је стална измјена *coperto* и *aperto* тонова. Боја је дакле важнија од мелодијског покрета и та карактеристика досљедно се примјењује и у поновном оглашавању овог инструмента. То је дакле и била основна намјера. Умјесто поновљених тонова могао се појавити и, на исти начин ритмизован, низ различитих тонова.

¹⁹ Потреба да у циклус унесем интерлудијуме потекла је из својеврсног дијалога са Шенберговим циклусом *Пјеро мјесечар*. Већ између прве и друге строфе он поставља интерлудијум, темељећи га на Пјероовом мотиву у основном или варираном облику. Препознаје се у имитационом дијалогу флауте и виолине, а потом флауте и клавира. Асоцијација је очигледна, а сличност дакле није случајна.

Тромбон се могао, дакле, огласити и мелодијским напјевом, али у међуставовима користим специфичну мотивику сведену на ритмички и тембрални аспект, како би остварио предах између ставова са амбициознијим композиционим развојем.

Посебна пажња посвећена је начину коришћења гудачких инструмената. Основна брига била је не поставити их тако да чине засебан регистар, те да "бацају сјенку" на инструменте које сам сматрао солистичким. Друга брига била је како оформити звук гудачких инструмената. Могао је то бити унисоно на тону постављеном у више октава са тремоландом као начином произвођења звука. То би више личило на буђење нечега, на свитање благог јутра у коме се очекује само још пијев какве птичице. Не, то није био звук који сам желио да остварим. Опредијелио сам се за лежеће тонове, али у специфичној интервалској конструкцији. Традиционални терцни акорд асоцирао би опет имагинарно буђење јутра неког лијепог прољећног дана. Слободно конструисан акорд могао би ми се учинити превише дисонантан, изгубио би мекоћу, или превише консонантан па би изгубио било какву чврстину. Али, терцна акордска структура се може примијенити и уз коришћење већег броја тонова. Управо за то сам се опредијелио, јер овако изграђен акорд изражава стрепњу у којој се оглашавање кларинета, клавира и тромбона доживљава као стимулативно очекивање нечега, а то нешто услиједиће у игри која слиједи.

3.4. *Клина*

Искуство које сам стекао анализирајући дјело *Пјеро мјесечар* Арнолда Шенберга, пружило ми је информацију о томе да се иновативан, необичан звук може остварити коришћењем традиционалног нотног писма. Стваралачка маштовитост, разбуктана до крајњих граница, то дозвољава. Могућности сугерисања надреалних, па и апстрактних значења тонске игре могу се остварити без одрицања од графичког писма, и без коришћења сувишних упутстава за интерпретацију и других елемената који се каткад употребљавају у изразито савременом начину изражавања. Овде сам успоставио аналогију са песничким поступцима. Васко Попа не користи језик Момчила Настасијевића, не измишља, нити конструише нове ријечи. Његовој поетици није потребан приложени рјечник који нове ријечи и кованице објашњава. Поетски ток његове пјесничке мисли одвија се у "природном" језику. Натприродно и надреално у његовој поезији јављају се као ток смјелих мисли, а не посебног језика. Дакле, надреално се може остварити коришћењем уобичајених, свакодневних појмова, тако што се међу њима успостављају неочекивани односи и замагљују уобичајена значења.

И традиционално нотно писмо и те како може допринијети стварању адекватне звучне транспозиције надреалног поетског предлошка. Ако је то, на нивоу језика, доказао својим поетским изразом у циклусу *Игре* Васко Попа, ако је то стандардним нотним писмом могао остварити Шенберг у циклусу *Пјеро мјесечар*, онда свака полемика око тога шта је могуће, постаје непотребна.

Мотивска игра двије трубе постављене у великим секундама, најављује намјеру да се оствари став у коме ће доминирати духовитост над озбиљношћу, а да ће се од једноставног хармонског третмана ићи ка сложенијем звуку, што потврђује и начин на који је уведен гудачки корпус. У прегнантној мотивици креће се од унисона и већ у осмом и деветом такту остварује се потпуна полихромија. Вокални парт, који се провлачи кроз ово ткиво, екстремно је духовит, те најављује трајно надигравање солисте и ансамбла, доказивање сопственог идентитета и једне и друге стране и сталну тежњу да се супротстављене стране макар додирну, ако не и уједине.

Развој става на почетку дефинише дијалог камерног оркестра и солисткиње, који се одвија у цјелинама од по пет тактова. Пет тактова уводног дијела става испуњава ансамбл, у сљедећих пет тактова наступа солисткиња, а потом је пет тактова простора посвећено ансамблу, како би се поново, у истој дијалогској концепцији, огласила солисткиња са ништа мање духовитим мелодијским набојем.

Дефиницији основне атмосфере става, доприноси и почетна ознака темпа и карактера: *furioso*. Навикли смо на *Presto furioso*, или рецимо *Furioso volante*. Ако се захтјева да нешто буде фуриозно у умјереном темпу, онда ту фуриозност треба тражити у карактеру, а не у темпу.

Од 19. такта композициони поступак се нагло мијења. Надреална битка са клином који се тешко закуцава, а још теже вади, симболизована је токатном ритмиком позајмљеном из *Интродукције*. Међутим, ово подсећање је пролазног карактера, као и начин на који се компоњују дионице вокалног солисте и оркестра. Да би се сачувао интегритет солисткиње, оркестар не преузима, нити подржава токатни развој. Звук гудачких инструмената остварује се у неагресивном ритму и у звучној лаги која се не би могла сматрати продорном. У односу на солисткињу, изражајност оркестра је сведена. Звук гудачких инструмената је присутан, али у поређењу са солистом, не привлачи пажњу. Једино што би се у овом сегменту могло назвати апартним, дакле изложеним са намјером да привуче пажњу, јесте високи регистар у коме се оглашава контрабас, али ни то не омета потпуну доминацију солисткиње.

Примјер бр. 15

22

Tr. 1

Tr. 2

S.

Zu-bi-ma ga ru-ka-ma ga do - hva-te I - - - - - vu - ku ga vu - ku Va -

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

con sord.

f

f

f

pizz.

pizz.

f

f

Наставак развоја става, почев од 28. такта, враћа се дијалошком принципу у звучном третману солисткиње и ансамбла који оставља много простора за афирмацију мелодике која је посвећена солисткињи, а у којој у потпуности доминира тежња ка духовитим мелодијским играријама које стоје у равнотежи са игром, која се остварује у поетској поруци пјесника.

Можда би некога могла да изненади ознака *Tempo I* (такт 62). Истини за вољу, од почетка става није било генералне промјене ни темпа ни карактера. Развој дјела, међутим, и без посебне ознаке подразумева повећавање звучног набоја, згушњавање израза, стварање тензије која ће остварити кулминацију. Повратак на првобитни темпо уствари је повратак на првобитну атмосферу благог чуђења, што је једино осјећање које се природно може појавити читањем поетског предлошка, а и слушањем става у цјелини.

Примјер бр. 16

The image displays a musical score for a symphony orchestra and a solo voice. The score is divided into two systems. The first system includes Fl. I, Ob., Cl., Tr. 1, Tr. 2, Batt., Pfte., and S. The second system includes Vni. I, Vni. II, Vle., Vc., and Cb. The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as *ff* and *senza sord.*. The tempo is marked *Tempo I*. The vocal part (S.) has the word "zof" written below it. The string parts (Vni. I, Vni. II, Vle., Vc., Cb.) have *ff* markings and some have *pizz.* markings.

У цјелини гледано, у пјесми *Клина* користим илустративност. Њу покреће фантазмагоричност текста који се прелама у фантазмагоричност инструменталног парта. Поетска изражајност пјесника кружи у сфери надреалног. Она је и фрагментарна и цјеловита, те је и музика у свој својој фрагментарности цјеловита. Дакле, апсурдност ове игре одсликава се у апсурдности инструменталног парта који, издвојен, сам за себе, не би имао веће значење. Али вађење вриједности из контекста, чупање из цјелине, деструктиван је приступ. Зато пјесму *Клина* доживљавамо као цјелину у којој сопран и оркестар функционишу као ефектна спрега.

3.5. *Interludio II*

Међустав, означен као *Interludio II*, је поновљен *Interludio I*. Није употребљено ни унутрашње ни спољашње проширење, а нотни текст је веома мало измијењен.

Тражење новог значења поновљене ствари било би теоретски могуће, али свако објашњење веће и аргументованије од већ изречене констатације било би сувишно. Основна улога међустава је предах између пјесама, које имају богатију и снажнију изражајност. Узор за овакву композициону логику могао би се наћи у циклусу *Слике са изложбе* Модеста Мусоргског, у коме се као међуигра, шетња од слике до слике, појављује *Променада*, или и у композицији *Прелудијуми и Фуга* Витолда Лутославског, у којој су прелудијуми повезани међуигром. Функција *Interludiuma* је међутим у овој мојој композицији ипак само *siesta*, предах пред набојем који нас очекује у сљедећој пјесми и ткиво које пјесме повезује у цјелину.

3.6. Жмуре

У анализи пјесме *Жмуре*, поново се намеће питање: до које мјере треба бити досљедан у одређењу за одређену поетику, одређен начин стваралачког исказа. Да ли по сваку цијену и у свакој ситуацији коју намеће свака нова пјесма, треба бити исти. Да ли треба, или да ли се смије робовати било чему, па и стилском одређењу? Да ли би то стварно значило робовање изабраној стваралачкој филозофији. Код Шенберга налазимо различите композиционе поступке и различите музичке садржаје. Тиме нас он учи да робовање стваралачкој филозофији значи бацати у ропство креативну мисао. У његовом начину изражавања у циклусу *Пјеро мјесечар* сусрећемо се са различитим изливима поетске емоције пјесника, те и различитим оглашавањем композитора.

А како се Шенбергови композициони поступци преламају у пјесми *Жмуре*?

Ако погледамо прво вокалну дионицу Шенбергове партитуре, видјећемо да у њој пјевни моменат није био предмет превасходне стваралачке пажње. Но интерпретативна упутства које Шенберг, кроз нотно писмо, даје за дионицу гласа у дјелу *Пјеро мјесечар*, веома су детаљна и захтјевна. Слободно се може рећи, а на основу увида у партитуре и доказати, да је Шенберг био амбициознији од мене у интерпретативним захтевима које је постављао рецитатору. Његова упутства дата кроз нотни запис су разноврснија, интервалски скокови у вокалној дионици су већи и слободнији, мелодија говорног гласа је маштовитија и тражи максималан ангажман интерпретатора, било да га зовемо рецитатором или вокалним солистом.

У темељу мелодијске линије солисткиње у пјесми *Жмуре*, јесте говорни ритам и говорна акцентуација које се препознају у скромно развијеној мелодици, али и једна и друга вриједност стоје у служби спонтане, јасне, сугестивне, снажне и тумачењу поруке вјерне интерпретативне логике. У овом случају то је и стваралачка логика, а тек њихово помирење резултира постизањем циља дефинисаног у намјери да се по сваку цијену одржи јасна поетска порука.

Свако замаглење поетског садржаја излазило би из оквира мог основног одређења да остварим музички ток који ће бити поетски "реалан", што је и максимум коме треба тежити у тумачењу надреалног текста. Ако музика не познаје

надреално, поезија се у овом поетском изразу одомаћила, те од музике не очекује продубљивање надреалног, већ његово тумачење у пуном сагласју поезије и музике.

Пјевана и говорна мелодија и у пјесми *Жмуре* остају тумачи надреалне поруке пјесника, али и снажан стимуланс за развој музичког тока. Дијалoшки принцип је изразито присутан и у овој пјесми, али дијалог се одвија у два одвојена свијета. Вокални солиста је на нивоу говорног гласа, у коме доминира (надреални) текст. То су два поетска свијета: реалан и надреалан. Надреалност пјеване структуре инспирисана је текстом, а остварена ритмизираним говорењем, више него пјевањем. За разлику од тога, реалност остварена у музичком току дијалога, који је непрестан, јавља се као контраст испуњен разиграном мелодиком флауте, двије виолине и најзад фагота. Већ избор инструмената који ће дијалогизирати са гласом, најављује контрастност. Обе ове вриједности резултирају, најблаже речено, несташном мелодиком са наглашеним контрастима. Ако пјесник каже да се неко од некога сакрио под језик, инструментални одговор мора бити остварен адекватно. Овај невјероватан, "балетски" приказ, озвучен је балетским дијалогом као ехом. Да ли се то оглашава несташни Шчелкунчик? (Vni. I, тактови 3. 4, и 6. 7).

Примјер бр. 17

Vivo agitato ♩ = 112

Fl.

Cl.

S.

Vni. I

p Ne-ko se sa-kri-je od ne-ko-ga

mp Sa-kri-je mu se pod je-zik

mf O-vaj ga

1. solo (arco)

f 2. solo pizz.

На одсликавање ситуације *Овај га тражи*, реагује се егзалтираном мелодиком флауте. Поетска порука *Тражи га, под земљом*, бива озвучена гудачким инструментима у најнижем регистру. У наставку, полемика вокалног солисте и ансамбла остварује се по истом принципу. Гудачки инструменти и флаута незаобилазни су звучни корпус у дијалoшком току, чију цјеловитост не ремети чак ни неочекивана појава фагота. Сјећајући се почетка грандиозног дјела Игора Стравинског *Посвећење прољећа*, гдје се фагот оглашава у неприродно високом регистру, аутор даје за право и себи и фаготу да на сличан начин дијалогизира са вокалним солистом, дочаравајући очај узалудног тражења некога ко се сакрио на невјероватном мјесту. Дионица гласа – у функцији дочаравања надреалног садржаја – која се на једноставан начин, по принципу инспирисаног рецитатора одвија током трајања става, користи се ипак развијеном

мелодиком која дочарава бол човјека који је тражећи некога изгубио себе. Само још неколико "јецаја" гудачких инструмената испраћених посмртним кораком једног *Tamburo di legno*, склапа крила "умирућег лабуда".

Примјер бр. 18

75

Fl. flatt. *f* *f* *pp*

Cl. (1.) *f* *f* *pp*

Trbn.

Batt.

Pfte. *f* *secco* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *p*

Vni. I

Vni. II arco *f*

Vle.

Vc.

Cb.

3.7. Заводника

Ако бисмо се заинтересовали за психолошку анализу личности заводника, дошли бисмо до више могућих тумачења. То је човјек коме је сопствена кожа тјесна, коме су сопствена осјећања већа од простора у коме могу да се реализују, коме су жеље веће од реалних могућности, коме је игра важнија од суштине, који се проналази и тамо гдје га нема. Склон је, дакле, нереалној фантазмагорији у којој гради свој свијет, у коме се лијепо осјећа. Тај свијет може бити реалан и нереалан, а свијет у коме заводник Васка Попе проналази себе је у сфери надреалног.

Личност заводника је за Васка Попу поцијепана. Она је вишеслојна, а та вишеслојност у овој пјесми доводи до раслојавања фактуре на више слојева чије тумачење, на почетку, на себе преузимају обоа, флаута и глас. Сваки елемент фактуре обликује се као посебан ентитет са израженом симболиком. Узор се поново може наћи у циклусу *Пјеро мјесечар*. Са одређеном симболичком функцијом, сусрећу се Пјеро, дејствујући снагом свог мотива, и ехо његове личности, његов алтер его, који долази из његовог емоционалног свијета. Овај сукоб, који повремено доводи до конфликтног стања, основна је покретачка снага која ово дјело одржава у стваралачкој тензији.

Када одсликава однос Пјероа и Коломбине, Шенберг користи два инструмента или глас и инструмент.

Управо се тај принцип препознаје у пјесми *Заводника*. Развојни ток покрећу обоа и флаута, којима је седам тактова довољно да створе звучни и мисаони амбијент. Једна фриволна мелодија, која се завршава трилером флауте постављеним на слободно обликованом секундном акорду првих виолина, остварује жељену атмосферу.

Примјер бр. 19

Andante distinto ♩ = 76

The musical score for Example 19 is arranged for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violins I (Vni. I), and Cello (Cb.). It begins with a tempo marking of 'Andante distinto' and a metronome marking of ♩ = 76. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with a first ending bracketed over the final measures. The Flute part starts with a dynamic marking of *f* and later *fp*. The Oboe part starts with *p* and *mf*. The Violins I and Cello parts start with *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Сучељавање ових музичких материјала јавља се први пут у тактовима 8–12. Линија сопрана (такт бр. 8) преузета је из *Интродукције*, гдје је била изложена у соло виолини (видјети примјер бр. 5, такт бр. 26). Соло глас, готово рецитујући, почиње са излагањем текста, а инструменти, у овом случају обоа и флаута, преузимају функцију пјевајућег гласа. То је основни конфликт који покреће развој музичке мисли у овој пјесми. То је уједно и конфликт, који свједочи о поцијепаној личности заводника.

Примјер бр. 20

The musical score consists of several staves. At the top is a Flute (Fl.) staff with a dynamic marking of *f*. Below it is the vocal line (S.) with lyrics: "Je-dan mi-hu-jc no-gu sto-li-ce" and "Sve dok se sto-li-ca ne po-kre-ne t". The vocal line includes dynamic markings *p*, *f*, *fp*, and *mp*. Below the vocal line are five staves for Violins I, II, III, and IV (Vni. I 3, 4, 5) and a Cello (Cb.) staff. The instrumental parts feature dynamic markings *f* and *p*. The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Тај дуализам се током цијеле пјесме препознаје као покретачка снага развоја форме.

Да би поцијепаност личности заводника била још увјерљивије дочарана, у "расправу" се као четврти глас уводи и трећи инструмент, виола, док је функција контрабаса лапидарна. Третиран је у високом регистру, те нема улогу педалног или басовог тона, већ повремено узима учешће у дијалогу.

Исти принцип очуван је до краја пјесме. Конклузивна функција повјерена је обоји и флаути. Оне уводе и изводе из мисаоног свијета у коме се одвија полемика заводника и његове подсвијести.

Поетске цјелине Васка Попе досљедно су остварене у намјери да се достигне сфера надреалног. Па и када се нађе у лирском окружењу у коме се одвија "поетизована" ситуација, као у пјесми *Заводника*, Попа остаје одважан у намјери да оствари надреалну поетску атмосферу. Један милује ногу од столице... други љуби кључаоницу... све очекујући слатки знак. Поетски надреализам тријумфује и у овој минијатури, а његово тонско обликовање остварује се тако да афирмише дуализам поцијепане личности.

Да бих сачувао стилско и композиционо-техничко јединство Циклуса, звучно одсликавање ове пјесме остварио сам на исти начин као и у пјесми *Клина*. Дијалог ансамбла и солисте се наставља, али то није дијалог који се може наћи у жанру концертантне музике, у коме се солиста и оркестар надмећу један са другим, иницирајући бујан технички и изражајни развој. Дијалог солисткиње и ансамбла у игри *Заводника* је кореспондентан у оквиру различитих елемената израза. Непредвидљивост

надреалног поетског изражавања пјесника дограђује се, не и надграђује, специфичном звучном поетиком. С обзиром на то да се раније поменути акорд изложен у дивизираним првим виолинама јавља од почетка до краја става, мора му се посветити одређена пажња. Пада у очи да је конструисан као прозачни акорд у коме су најнижи и највиши тон удаљени од групе збијених тонова коју налазимо у средини. Овај принцип се досљедно остварује, иако се тонови акорда мијењају. Није коришћена пука транспозиција истог акордског склопа, али исто тако није примјењена ни већа различитост у начину конструисања акорда. Спољашњи тонови се дискретно мијењају, постављени су "слободно", али унутрашњи, који и инспиришу асоцијацију на кластер, непромјењиви су и увијек у истом интервалском односу. Тиме је обезбијеђена звучна разноврсност, али и хармонско јединство става.

Пјесма *Заводника* ослоњена је, дакле, на пет једнако важних тумача: соло глас, флауту, обоу, виолу и секундни акорд у првим виолинама. На први поглед може се учинити да је то скроман извођачки потенцијал, али од броја извођача, од броја активних чинилаца у развоју музичког дјела, не зависи његова мисаона порука ни снага изражајности.

Да ли се, имајући у виду однос музике и стихова ове пјесму, али и цјелине, дакле, збирке пјесама *Игре*, може говорити о илустративности музике? Ако се сјетимо мноштва примјера из литературе, од Бахових *Пасија* до савремених ораторијума, могу се пронаћи примјери у којима се може констатовати да музика директно произилази из текста. Текст је инспиратор, он генерише стваралачку снагу и дефинише начин тонског говорења, као својеврсни дијалог са пјесником. И у савременој литератури, мени веома блиском дјелу *Пјеро мјесечар* Арнолда Шенберга, поједини дијелови музике су илустративног карактера. Тако је дио текста *Мјесећ се излива у валовима* дочаран секвентним понављањем у гудачким инструменатима. То препознајем као илустративност, али свакако не наивну. Раслојавање музичке фактуре, растакање, ипак ми се чини ближе поезији Васка Попе од илустративности, мада ми и она служи као инспирација, као покретачки импулс за компоновање. Раслојавање фактуре осјећа се у звучној "полемици" између флауте и обоје, или виоле, соло гласа и првих виолина. То раслојавање на неколико нивоа (и обликовање сваког од њих као посебне вриједности са одређеном симболиком), добија семантичку функцију. У сучељавању активног и пасивног, односу мелодија флауте, обоје, виоле и соло гласа према статичном звуку првих виолина, препознајемо двије вриједности које су међусобно чврсто повезане. Једна утиче на другу, једна открива другу формирајући тако цјелину која указује на композициону слојевитост остварену у јединству израза.

3.8. *Interludio III*

Трећи међустав проширен је на 40. тактова тако што је почетној ситуацији додато још четрнаест нових тактова, након којих слиједи поновљен материјал из претходна два међустава. Стваралачки принцип и композиционо писмо остали су исти.

Само се, умјесто дијалога кларинета и клавира, сада остварује дијалог фагота и трубе, на лежећем фону гудачких инструмената.

Примјер бр. 21

Дакле, дијалогски принцип који је препознатљив у претходним међуставовима, као и у пјесмама, и овдје је досљедно примјењен.

У наставку, кроз звук виолина и виолончела, пробија се фанфарни тон трубе. Тиме се најављује пјесма *Ловца*, која слиједи у развојном току циклуса. Позив у лов не бива без трубног знака, па је ово више намјера остварена кроз композициони поступак, него случајност. Узнемирени триолски покрет фагота и обое, антиципира надреални поетски израз пјесника који ће тек услиједити. У даљем току става, оглашавају се својим симболичким интервенцијама кларинет, фагот и тромбон. Зашто су то симболички знаци? Слободно размишљајући, све што претходи лову, а има фанфарне одлике, позив је за лов. Дакле, сви међуставови (*Interludio I, II* и *III*) позиви су на учешће у новом збивању. На основу тих позива спонтаније се залази у изражајне сфере пјесама *Клина* и *Жмуре*, али, као што смо објаснили, и у атмосферу игре *Ловца*.

Три међустава представљају троструко понављање истог материјала. Ослонац за овакав поступак налазимо у вишеструком понављању Пјероовог мотива у Шенберговом дјелу *Пјеро мјесечар*. Истину за вољу Шенберг, враћајући се на мотив Пјероа, користи само тај мотив, а не и став у цјелини. Једном се мотив Пјероа излаже у дубоком регистру клавијеског парта, потом у имитационом поступку који доносе клавијер и флаута, а затим у виолончелу. На тај начин се, уз друге поступке, остварује кохерентност тог дјела.

3.9. Ловца

У играма *Ловца* и *Пепела*, налазимо најразвијенији третман оркестарског парта. У њему се ипак не могу препознати трагови симфонизма, присутног у стваралачкој пракси при компоновању вокално-инструменталних дијела у деветнаестом, па и првој

половини двадесетог вијека. Сем тога, у овим пјесмама, као уосталом ни у цјелини циклуса *Игре*, нема великих тематских цјелина. Нема ни великог оркестарског звука, који би се и у саставу изабраном за реализацију ове партитуре могао остварити удвајањем инструмената при доношењу тематског материјала, нити смирености симфонијског тока у коме би било могуће остварити динамичку градацију. Све је подређено тексту пјесме која се тумачи, надреалном поетском амбијенту у коме се дешавају немогуће ситуације. Поетика пјесника пренијета је и у звучно ткиво камерног оркестра. Нема удвајања у тумачењу истих мотива. Инструменти слободно бирају тонове у којима ће се огласити, водећи рачуна да нема унисона, да нема истих тонова, да нема наивних интервалских сусрета. Тек овдје схватамо како се остварује порука прве пјесме, *Пре игре*, у којој се провјерава да нема ексера, да нема кукавичјих јаја. У стваралачком поступку строго се провјеравало да нема изневјеравања основног усмјерења ка надреалном, да нема наивности, да нема препознатљивих рјешења, да се оствари оригиналност и што већа блискост сензибилитету пјесника. Зато се свјесно избјегавао научени ред, научена потреба за логиком у хармонском, мелодијском и ритмичком погледу. Тражила су се рјешења која ће се што више приближити изражајној смјелости пјесника. Зашто би нешто почело на јаком тактовом дијелу? Ако почне паузом зашто би она била четвртинска, ако може да буде само тридесет двојка? Да ли све треба да се одвија у наученом реду, ако пјесник игнорише све што је научено? Одговор на ова питања дат је концепцијом оркестарског звука, који је једнако препознатљив и у звуку и у слици. Прва два такта пјесме *Ловца*, дају одговор на сва постављена питања и уједно дају назнаке у ком правцу ће се третман оркестра одвијати.

Примјер бр. 22

Allegretto robustamente ♩ = 92

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr. 1

Tr. 2

Trbn.

Batt.

Pfte.

S.

Ne-ko u - de bez ku-ca-nja

Allegretto robustamente ♩ = 92

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

Најављени правац није нипошто нов. Респонзоријални принцип, дијалошки третман оркестра и солисткиње, и овдје је присутан. Оно што претходи солисткињи, само је најавна онога што ће инструменти донијети, а оно чиме ће се огласити оркестар после пјевачице, само је ехо истог звука. То је основни принцип остваривања цјеловитости музичког израза који се остварује у дијалошком третману два супротстављена извора звука, оркестра са једне и вокалне дионице са друге стране.

Овај дијалог условљен је начином третмана вокалног солисте. У њеној дионици нема арија ни ариоза. Одвија се на граници говорног мелодизма и пјеваних фраза, готово исто као у дјелу *Пјеро мјесечар* Арнолда Шенберга. Могло би се чак рећи да су у Шенберговој композицији упутства за кретање говорног ариоза сложенија, да се остварују у већем обиму и да су, пјевачки гледано, захтјевнија од оних у пјесми *Ловца*, а и у цијелом циклусу *Игре*. Отворено би се могло рећи да се у мојој композицији од соло гласа и не тражи много више од "проширеног" говорног гласа, те да се сугестивност очекује више у тумачењу израза и значења текста, него у "лијепом" и прецизном пјевању.

Као одбљесак свега тога, оркестарски звук и ток одвијања оркестарских сегмената не теже мелодијској цјеловитости. Принцип остваривања условне мелодиозности говорног гласа код Шенберга, овдје је пренијет и у оркестарско ткиво. Оно што је солисткиња отпјевала, или боље речено изговорила, добија свој ехо, своју слику у огледалу. Тиме се остварује јединство израза и стила у овој пјесми, а и композицији у цјелини.

Примјер бр. 23

10

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. 1 *f*

Tr. 2 *f*

Trbn. *f* *mf fp* *p*

Batt. *f* *p*

Pfte. *f* *p*

S. *mp*
 dru - go — U-de ko-ra-kom ši - bi - ce Ko-ra-kom u-pa-lje-ne

Vni. I *f* *mf* *p*

Vni. II *f* *mf* *p*

Vle. *f* *p*

Vlc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

Наставак који слиједи након наступа солисткиње (такт 17) одзвања ехом оркестарског дешавања у раније изложеним двотактима. Овдје сабрани у четвортакт одишу цјелином као простором у коме се одмара пјесникова порука и ишчекује дуго избјегаван *tutti* звук оркестра.

Примјер бр. 24

14

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr. 1

Tr. 2

Trbn.

Batt.

Pfte.

S.

si - bi - ce Gla - vu mu iz - nu - tra o bi - gra

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vlc.

Cb.

Варијантно поновљен текст изазива и варирано понављање звучних ситуација. Порука пјесника се до краја пјесме одвија у досљедном надреалном третману и солисткиње и камерног оркестра.

У цјелини гледано и у овој пјесми био ми је битан садржај текста, а не његова форма. Као резултанта ове чињенице јављају се повремено симболични, повремено иронични коментари испољени кроз оркестарски звук, који тек у сарадњи са солисткињом изазивају фантастичне, па и надреалне ефекте.

3.10. Семена

Као што је у последњој пјесми првог дијела циклуса *Пјеро мјесечар*, *Болесни мјесеци*, Шенберг симплифицирао инструментални састав, користећи повремено два, а повремено само један инструмент, и мени се, у раду на музичком току циклуса *Игре* наметнула слична потреба. Економисање звуком саставни је дио стваралачког поступка. Звучна разноврсност остварује се и мелодизацијом и хармонизацијом, и темпом, ритмом и карактером, али једна од битних компоненти у постизању звучне разноликости је и бројност инструмената који се у одређеним ситуацијама користе. Ово никада није резултат стваралачке самовоље, већ функционалног прилаза тумачењу текста. Полиритмија и полихромија у пјесми *Семена* важнији су од хармоније и полифоније. То ће се јасније видјети у наставку текста, у анализи пјеване дионице.

На почетку увида у пјесму *Семена*, пажњу привлачи уводни инструментални одсјек. Овај одсјек од 32. такта, посвећена оркестру (иако смањеном), не само да освјежава, већ уноси и новину у развојне токове. Уведен је да би се избјегла и четврта појава *Interludiuma*, а у њему нема раније већ коришћеног материјала, као што је то био случај у међуставовима. Минијатурни кластер претежно цјелостепене конструкције, који се јавља на почетку пјесме, потврђује већ раније дефинисан хармонски садржај композиције који се заснива на принципу атоналности. Мелодиозност, којој основну карактеристику даје узнемирана секстола (такт 4), са пунктуалистичким третманом басове дионице клавира који евоцира звук тимпана, отвара простор у коме ће се огласити прве и друге виолине и виолончела.

Примјер бр. 25

Largo ♩ = 56

ptto sosp. (piccolo) a bacchette di spazzole

(l.v.)

Batt. *p*

Pfte. *p* *mf* *pp*

Vni. I *pp*

Vni. II *p*

Vc. *p*

Сегмент који би се могао издвојити из уводног дијела јесте дијалог других виолина и виолончела (такт 12–25). Барокна слика – необарокни звук, само је тражење прасјемена из којег је све никло.

Примјер бр. 26

12

Fl. *pp*

Tr. *pp* 1. con sord.

Pfte. *p* *pp*

Vni. II

Vc. *p*

17

Fl. *pp*

Tr. *pp*

Batt. *p* (l.s.)

Pfte. *mf*, *p*, *pp*, *pp*

Vni. I *pp*

Vni. II *p*

Vc. *mp*, *p*

Одјек **B**, *Grave pesante* је мјесто у коме ће се појавити вокални солиста. Клавир, у дубоком регистру, са богатом употребом десног педала, одјекује као какво велико звоно, а у слободним имитацијама му се постепено придружују виолончела и виоле. До краја става гудачки корпус се комплетира доносећи лежећи звук на коме одјекују само још звона, евоцирана звуком кларинета и клавира.

Примјер бр. 27, т. 33–40

Grave pesante $\text{♩} = 44$

33 *ptto sosp. (grande) a bacchetta di spugna*

Batt. *pp*

Pfte. *p*

Vle. *p*

Vc. *p*

Cb. *pp*

37

Pfte. *mp* *pp*

S. *pp*
 Ne-ko po-se-je ne-kog Po-se-je ga u svo-joj gla-vi Zem-lju do-bro u-ta-ba

Vni. I *mp*

Vni. II *mp*

Vle. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

Cb. *mp* *pp*

41

Cl. *p* *mf* *p* *p*

Batt. *ppp*

Pfte. *pp*

S. *mp*
 Če-ka da se-me ni-kne — Če-ka Če-ka

Vni. I *mp* *mp*

Vni. II *mp* *mp*

Vle. *mp* *p* *mp*

Vc. *mp* *p* *mp*

Cb. *p* *pp* *p*

А глас? Он гласно изненађује својом речитативношћу. Као какав "чатац", не "појац", успињући се из дубине свог регистра, као поетизовани наратор, већ слуги смртних који су посијани на погрешном мјесту.

У пјесми *Семена* глас је поново третиран на сличан начин као код Шенберга, у простору између говора и пјевања, са израженим инструменталним одликама вокалне дионице.

3.11. *Пепела*

Парафразирајући последњу пјесму Васка Попе коју сам користио у циклусу *Игре: Једни буду ноћи/други буду звезде/свака ноћ запали своју звезду/и игра црну игру око ње/ све док јој звезда не изгори*, могао бих да кажем: *Једни буду оркестар, други буду солисти, сваки оркестар покрене свог солисту, и игра своју игру око њега, све док и оркестар и солиста не сагоре.*

Управо се то дешава у последњој пјесми циклуса пјесама *Игре* за сопран и камерни оркестар. Дијалог оркестра и солисткиње, као и у осталим пјесмама, започиње оркестар октавираним тоном изложеним у гудачким инструментима коме је додат секундни звучни склоп дрвених дувачких инструмената. Прегнантно ритмизован мотив, који за тим доноси лимени дувачки инструменти, допуњује се потом лежећим тоном у басу (фагот, виолончела и контрабас).

Примјер бр. 28

Vivo tempestoso ♩ = 112

molto rit... *a tempo*

Fl. *sfz* *ff* *sfz*

Ob. *sfz* *ff* *sfz*

Cl. *sfz* *ff* *sfz*

Fg. *sfz* *ff* *f* *sfz*

Tr. 1 *senza sord.* *mf*

Tr. 2 *mf*

Trbn. *mf*

Vivo tempestoso ♩ = 112

molto rit... *a tempo*

Vni. I *sfz* *ff* *ff* *sfz*

Vni. II *sfz* *ff* *ff* *sfz*

Vle. *sfz* *ff* *ff* *sfz*

Vc. *f*

Cb. *f*

То најављује очекиване, и већ афирмисане супротности које се јављају између солисткиње и оркестра. Скроман ариозо – *rubato*, на неутрални слог, уводи нас у пјевање солисте које се одвија у трајном дијалогу са оркестром који слиједи своју најављену звучну слику. Развојна тензија оваплоћује се у поступном, полутонском подизању звучних склопова са почетка става. Поређење 1. и 16. такта увјериће нас у то. Овај принцип драматизације потврђује се у 33. такту, у коме видимо трећи пут поновљен оркестарски склоп, поново подигнут за половину тона.

Примјер бр. 29

31

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr. 1

Tr. 2

Trbn.

S.

Sve dok joj zve-zda ne iz-go-ri...

Vni. I

Vni. II

Vle.

Овај поступак, који стоји у служби драматизације развојног тока, компатибилан је са развојем мелодијске линије солисткиње. Она постаје динамичнија, а томе доприноси и стална смјена ариоза и речитатива, на начин на који се то остварује у одсјеку **а**, који захвата простор од 21. до 35. такта. Драматизација оркестарског звука постиже се, дакле, поступним полутонским уздицањем, а вокалног солисте у продуженим сегментима који остављају довољно простора за сукобљавање различитих композиционих рјешења која се оваплоћују на релацијама лирско – драмско, речитативно – распјевано.

Од такта бр. 48, одсјек **б**, звучна слика се мијења. Тежећи ка повећаној драматизацији, мелодија солисткиње поново користи речитативни принцип у коме говорни ритам управља њеном изражајношћу.

Примјер бр. 30

48 *a tempo*

Cl.

Fg.

Trbn.

Batt.

S.

O-pet sva-ka noć za-pa-li svo - ju zve - - - - zdu l i - gra

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

Гудачки инструменти, потпомогнути тријанглом, иницирају нови покрет. У почетку он је дефинисан ритмичким флоскулама које више одређују паузе него јако проређена акордика.

Звучна игра дрвених дувачких инструмената, утемељена на терцама које стоје у хроматској терцној сродности, разбуктава својеврсно "врзино" коло, коло које не води никуда. Ово "коло смрти" је она "црна игра" о којој пјесник говори. Укупној звучној слици доприноси нова, другачија игра која се развија у групи гудачких инструмената. Све то повремено пресијеца звук двије трубе. Није то свечани, фанфарозни звук, већ је то плач за угаслим звијездама (такт 75-103).

Примјер бр. 31

75

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr. I *f*

Batt. thro di legno *f*
t.tom

S. di-gra

Vni. I *f* unis. div.

Vni. II *f* div.

Vle. *f* div.

Vc. *f* div.

Cb. *f* pizz.

Примјер бр. 32

103

poco a poco diminuendo

Fl.

ff

Ob.

ff

Cl.

ff

Fg.

ff

poco a poco diminuendo

Tr. 1

ff

poco a poco diminuendo

Tr. 2

ff

poco a poco diminuendo

Trbn.

ff

poco a poco diminuendo

Batt.

ff

poco a poco diminuendo

Pfte.

ff

poco a poco diminuendo

Vni. I

ff

Vni. II

ff

Cb.

arco

ff

poco a poco diminuendo

110

The musical score for measures 110-115 is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Flg. (Flute):** Bass clef, playing a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Tr. 1 (Trumpet 1):** Treble clef, playing a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Tr. 2 (Trumpet 2):** Treble clef, playing a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Trbn. (Trombone):** Bass clef, playing a melodic line with dynamics *f* and *mf*.
- Batt. (Bass Drum):** Drum clef, playing a rhythmic pattern with dynamics *f* and *mf*.
- Pfte. (Percussion):** Treble clef, playing a rhythmic pattern with dynamics *f* and *mf*.
- Cb. (Cello):** Bass clef, playing a melodic line with dynamics *f* and *mf*.

Генерално гледано, третман дионице вокалног солисте указује на чињеницу да су све компоненте релевантне за изградњу музичког израза могуће, ако су прилагођене садржају и значењу текста. А садржај и значење препознајемо и у инструменталном третману оркестарских дионица са уједначеним периодичним понављањем минијатурних одсјека који чине ритмичку конфигурацију и уносе снагу развојности у музички ток. Све је подређено контексту опште драмске напетости. Тиме се оправдава избор да се баш овом пјесмом заврши прокомпонован циклус *Игре*. Као што је у Шенберговом циклусу *Пјеро месечар* "Месечево 'умирање од неутољивог бола' означено (...) спуштањем деонице флауте и гласа у дубоки регистар у пијано динамици"²⁰, и завршни тактови игре *Пепела* тону у тишину. Театар живота и смрти Васка Попе, остварен у циклусу *Игре*, тако добија своју завршну секвенцу и објашњење.

²⁰ Ана Стефановић, Музички талас, бр.1, 1995. године, *Pierrot lunaire* Арнолда Шенберга, стр. 79.

4. Закључак

Пошто сам упознао различите области умјетничког изражавања, од солистичке, преко камерне до симфонијске и вокално-симфонијске музике, одлучио сам се за облик соло пјесме. У свим областима покушавао сам да пронађем интимне стваралачке тренутке пишући свиту за клавир, клавирски трио, гудачки квартет, једну симфонију, два оркестарска дјела и велику вокално-симфонијску поему, инспирисана библијском "Причом о блудном сину". Настојао сам да останем вјеран себи трагајући за својом интимом, за унутрашњим свијетом своје личности коју сам покушавао да остварим у свијету савремене музике. Бројни изазови су ми се наметали, али сам, борећи се са собом, у њима тражио себе.

Осјећајући се недовољно оствареним у свом личном свијету, осјећајући да нисам у пуној мјери понирао у дубину сопствене личности, да нисам открио најскровитија мјеста своје личности, тражио сам област у којој ћу остварити своје најтананије и најинтимније снове. Из дубине свога бића осјетио сам потребу да зароним у дубину своје душе. Ослушкивао сам звуковље и остварење свог сна да напишем дубоко личну исповијест, чуо сам у камерном звуку инструмената обогаћеном једним гласом.

Тај глас, који се у циклусу *Игре* јавља као носилац и преносилац моје стваралачке исповијести, унутрашњи је глас мога бића, а његови кошмари дио су мојих кошмарних снова. Бјежећи од некуд стицао сам негдје. Разапет између сна и јаве, размишљања и маштања, конструктивистике и имагинације, долазио сам, уз помоћ Васка Попе, до предјела сна и јаве, у којима сам се проналазио и губио, посртао, падао и устајао. Прије него што сам "стао" на ноге, "пузао" сам предјелима својих звучних снова. Ако су ти снови постали јава и објективан звучни предидио, пронашао сам свој звучни завичај. Нисам ни желио, ни могао више.

5. Литература

Adorno, Teodor, *Филозофија нове музике*, Нолит, Београд, 1969.

Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.

Garsija, Manuel Mlađi, *Opaske o pevanju*, Studio Lirica, Beograd 2013.

Carl, Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989).

Делијеж, Селестен, "Стравински: Идеологија – језик", *Музички талас*, Београд, 1996, 4, 72-82.

Денегри, Јаша, *Педесете – Теме српске уметности*, Светови, Нови Сад, 1995.

Kapidžić-Osmanagić, Hanifa, *"Hrestomatija srpskog nadrealizma. Poezija i tekstovi"*, Svjetlost, Sarajevo, 1970.

Lehmann, Lilli, *Moja umetnost pevanja*, Studio Lirica, Beograd 2004.

Маринковић, Соња, "Принципи омузикаљења текста у делима Димитрија Големовића (Хирамов завет и Песме завичајне)". Научни скуп *Дани Владе С. Милошевића*, Зборник радова, Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука, 2007, 343-355.

Музичка енциклопедија, ЛЗ ФНРЈ, Загреб, 1969.

Милојевић, Милоје, *Песме с оркестром од домаћих композитора*, СКГ, 1929, XXVI, 7, 559-560.

Mussorgsky, Modest Petrovich, *Pesme i igre smrti*, Ciklus pesama za srednji glas i klavir, (partitura), Muzika, Moskva, 1966.

Mussorgsky, Modest Petrovich, *Rajok*, Za glas i klavir, (partitura), V. Bessel and Co., St. Petersburg, 1908.

Обрадовић, Александар, *Увод у оркестрацију*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1997.

Peričić, Vlastimir, *Savremeni stvaraoци u Srbiji*, Prosveta, Beograd, 1969.

Peričić, Vlastimir, *Stvaralački put Stanojla Rajičićа*, Umetnička akademija, Beograd, 1971.

Peričić, Vlastimir, *Noć bez jutра*, Četiri vokalna ciklusa za glas i klavir, (partitura), Udruženje kompozitora Srbije, Beograd, 1976.

Popović, Berislav, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd, Clio i Kulturni centar Beograda, 1998, 22-32.

Рајичић, Станојло, *Магновења*, Циклус за мецосопран и оркестар, (партитура), Рукопис, Библиотека ФМУ Београд, Београд, 1965.

Рајичић, Станојло, *На Лунару*, Циклус песама за бас и оркестар, (партитура), Српска академија наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности, Београд, 2002.

Radić, Dušan, *Trenuci bez razloga*, Pesme za glas i klavir, (partitura), Izdanje autora, Beograd, 1985.

Radić, Dušan, *Opsednuta vedrina*, vokalno-instrumentalni triptih, *Spisak*, trinaest krokija za trinaest izvođača, (partitura), Udruženje kompozitora Srbije, Beograd, 1973.

Deane Root (Ed.) *Grove Music Online*.

Stravinsky, Igor Fyodorovich, *L'Historie du soldat / Priče o vojniku*, (partitura), Wiener Philharmonischer Verlag, cop., Wien, 1924.

Schoenberg, Arnold, *Pierrot lunaire / Pjero mjesecar*, (partitura), Universal Edition, cop., Wien, 1914.

Skovran, Dušan i Peričić, Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1991.

Стефановић, Ана, "Пет песама Стефана Малармеа од Властимира Трајковића", *Нови Звук*, Београд, 2006, 166-175.

Стефановић, Ана, "Pierrot Lunaire Арнолда Шенберга I", *Музички талас*, Београд, 1994, 1, 35-45.

Стефановић, Ана, "Pierrot Lunaire Арнолда Шенберга II", *Музички талас*, Београд, 1995, 1, 62-79.

Стефановић, Ана, "Pierrot Lunaire Арнолда Шенберга III", *Музички талас*, Београд, 1995, 2-3, 34-70.

Стефановић, Ана, Соло песма у Мирјана Веселиновић-Хофман (ур), *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*, Завод за уџбенике, Београд, 2007, 367-404.

Хофман, Срђан, "Унутрашње слушање и интуитивно проналажење", *Музички талас*, Београд, 1995, 2-3, 10-14.

Cvejić, Biserka i Cvejić, Dušan, *Umetnost pevanja*, IP Signature, Beograd, 2009.

Čavlović, Ivan, *Vlado Milošević kompozitor*, Muzikološko društvo F BiH, Sarajevo, 2001.

Youens, Susan, Song Cycles, in Deane Root (Ed.) *Grove Music Online*, av. at [Grove/Entries/S26208.htm](http://www.oxfordjournals.org/lookup/entry/S26208.htm)