

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА СОЛО ПЕВАЊЕ

Наташа Јовић Тривић

ВОКАЛНО–ТЕХНИЧКИ И ИНТЕРПРЕТАТИВНИ ЗАХТЕВИ У
ПЕСМАМА И АРИЈАМА МОДЕСТА МУСОРГСКОГ

Докторски уметнички пројекат

Ментор: проф.емеритус Радмила Бакочевић
Коментор: ред.проф.др Соња Маринковић

Београд, 2018.

САДРЖАЈ

1. Апстракт	3
2. Увод	5
3. Модест Мусоргски–живот и дело	7
- Детињство и младост	11
- Последњи период живота и стваралаштва	12
- Стварање <i>Бориса Годунова</i>	14
- Рано стваралаштво	16
4. Музика као основ за интерпретацију	17
5. Глас у служби израза	22
6. Циклуси песама	29
- <i>Песме и игре смрти</i>	29
- <i>Без сунца</i>	46
- <i>Дечија соба</i>	53
7. Оперске арије	85
- Сцена и гатање Марфе из опере <i>Хованичина</i>	85
- Арија Марине Мнишек из опере <i>Борис Годунов</i>	91
8. Закључак	97
9. Литература	98

ЗАХВАЛНОСТ

Желим од срца да се захвалим мојим пријатељима Драгану Стевовићу, Миливоју Вељићу, Драгани Анђелић Буњац и Горани Ћургус на несебичној помоћи и времену које су ми поветили током настанка овог рада.

Мојим менторкама проф.емеритус Радмили Бакочевић и ред.проф. Соњи Маринковић дугујем велику захвалност за част коју су ми указале и помогле ми својим неисцрпним знањем.

Овај рад посвећујем Матери и Давору уз бескрајну захвалност за подршку, стрпљење и љубав коју су ми пружили.

Апстракт

У докторској дисертацији на тему *Вокално-технички и интерпретативни захтеви у песмама и аријама Модеста Мусоргског*, Наташа Јовић Тривић изучава три циклуса Модеста Мусоргског – *Дечија соба*, *Без сунца* и *Песме и игре смрти*, и две арије из опера *Борис Годунов* и *Хованичина*.

Основна намера рада је да се бар делимично сагледа комплексност проблематике везане за припрему и извођење соло песама и оперских арија, као и да се систематичним истраживањем истакне различитост захтева који пред извођача постављају камерни и оперски вокални стил. Ауторка трага за одговарајућим средствима која би омогућила адекватно разумевање дела, уз поштовање текста али и интерпретативне слободе.

Успешна интерпетација захтева доследност у поштовању композиторових индикација, анализу психолошких аспеката ликова, сагледавање композиционих поступака, анализу музичког и поетског текста, као и непрекидно усавршавање вокалне технике. Са напретком технологије и повећањем доступних информација, расту и захтеви вокалне уметности, па се од савременог певача осим музичког и општег образовања, очекује да ради на сценском усавршавању, способности прилагођавања и комуникације.

У реализму Модеста Мусоргског, који је превасходно вокални композитор, јединство музике и текста намеће комплексан приступ тумачењу стваралачког процеса. Разумевање основне идеје стваралаштва Модеста Мусоргског и његових намера, јединство музике и текста у соло песмама и оперским аријама, доследност у поштовању композиторових индикација, као и пажљиво приступање елементима музичке интерпретације, доводи до успешне реализације дела, било да је реч о камерном или оперском стилу.

Abstract

In this dissertation on the topic *Vocal, technical and interpretative abilities required for the performance of songs and arias by Modest Mussorgsky* Nataša Jović Trivić examines three Modest Mussorgsky's song cycles: *The Nursery*, *Sunless* and *Songs and Dances of Death*, as well as two arias from *Boris Godunov* and *Khovanshchina*.

The main scope of this study is to, at least partially, examine the complexity of the issues related to the preparation and performance of solo songs and opera arias. Through systematic research author wishes to emphasize the diversity of requirements appointed to performers by various chamber music and opera vocal styles. The author searches for appropriate means for adequate understanding of the compositions, considering literal meaning, as well performer's own interpretative freedom.

Successful interpretation requires consistency in relating to composer's indications, analyzing the psychological aspects of characters, understanding compositional procedures; analyzing music and poetry, and continually improving vocal technique. With the advancement of technology and the increasing availability of information, demands put before vocal artists are also growing. Contemporary musicians, beside their musical and general education, are expected to work on stage improvement, adaptation and communication skills.

In the musical realism of Modest Mussorgsky, who was vocal composer primarily, the unity of music and text imposes a complex approach to the interpretation. Understanding the very essential ideas and intentions behind the creation of Modest Mussorgsky, the unity of music and text in solo songs and opera arias, consistency in respecting of composer's indications, as well as careful approach to all of the elements necessary for musical interpretation, can lead to a successful and authentic realization of the work only, whether it's a chamber or opera style.

Увод

У процесу осмишљавања извођења сваке композиције, поставља се питање шта је кључ исправног тумачења. Могућност разумевања дела, његов настанак, постојање и рецепција, као и технички и интерпретативни захтеви који су постављени пред извођача инсистирају на слојевитом приступу, анализи и разматрању генезе уметничког дела, тј. поступака замишљања, планирања и реализације.

Музички смисао је интенционалан и постоји само ако га слушалац схвати, а да би га слушалац схватио, првенствено мора да га схвати извођач. Овакво извођење може бити само резултат свеукупног истраживања које је у овом раду спроведено на принципима историјског, аналитичког, практично-извођачког и компаративног метода.

Предмет истраживања докторског уметничког пројекта је тумачење вокално-техничких и интерпретативних проблема у три циклуса соло песама Модеста Мусоргског – *Дечија соба*, *Без сунца* и *Песме и игре смрти*, и две арије из Опера *Борис Годунов* и *Хованичина*. Циклуси су писани између 1868. и 1877, а у њима се јасно препознају животне и уметничке околности у којима је композитор стварао, као и расположење које га је пратило током тог периода стварања.

Циљ истраживања овог рада је идентификовање, описивање и тумачење интерпретативних захтева циклуса соло песама Модеста Мусоргског и одабраних арија из опера како би се показала комплексност и различитост захтева који пред извођача постављају камерни и оперски вокални стил. Кључ за схватање музике Модеста Мусоргског је чињеница да је реалист. Он је првенствено вокални композитор и у његовој музици је текст основа из које израста музичка идеја. Његове песме су испуњене новом, јединственом садржајношћу, какву пре њега није познавала ни руска ни европска музика.

Историјски метод сам користила у разматрању околности настајања дела као и при проучавању биографских података композитора, у циљу схватања спољашњих фактора који су утицали на дело, било да се ради о културолошким, историјским, социолошким, идеолошким или другим елементима.

Метода анализе садржаја је послужила за музичко-формалну анализу дела, кроз рашчлањивање целина на макро и микро нивоу, односно кроз сагледавање свих битних елемената форме, поетског и музичког језика.

Компаративни метод је употребљен у циљу добијања шире слике ауторовог рада, при чему су упоређени циклуси песама међусобно, затим различита извођења, упоређивање оперских арија и соло песама, да би се осветлиле опште карактеристике, што ће омогућити адекватно разумевање и интерпретирање одабраних дела.

Практично извођачки метод обједињује резултате и решења добијене претходним истраживањем како би се остварио специфичан стил, дефинисале могуће интерпретативне слободе, а све заједно водило ка што снажнијој драмској убедљивости извођења. У том смислу, покушала сам да предочим могућности трагања за одговарајућим средствима израза у оквиру артикулације, агогике, динамике и фразирања у односу на промене музичког тока. У раду сам се осврнула на зависност поменутих елемената од значења и правилне дикције, као и на правилан изговор и значај поштовања духа руског језика.

У овом раду желим да укажем на сложеност приступа, припреме и интерпретације уметника соло певача, који су понекад много сложенији од припреме извођача инструменталиста, премда преовлађују супротна мишљења. Поред музичке анализе са свим њеним елементима, рада на техници који је потребан сваком извођачу, савремени певач мора да ради и на сценском усавршавању и комуникацији.

Композиције Модеста Мусоргског су ми дале велики простор за истраживање овог проблема, јер је различитост карактера и ситуација умео да јасно музички разграничи служећи се различитим средствима, од декламације, преко једноставних народних напева или драмски изражајног речитатива, употребом карактеристичних тема које се односе на ликове или на стања, па све до наглашене мелодичности. Он успева да тон и реч буду обједињени, из чега произилази да музика верно прати драмску радњу и на тај начин захтева сценску интерпретацију и код соло песама једнако као и код оперских арија.

Разумевање основне идеје стваралаштва Модеста Мусоргског и његових намера, јединство музике и текста у соло песама и оперским аријама, доследност у поштовању композиторових индикација, као и пажљиво приступање елементима музичке интерпретације, доводи до успешне реализације дела, било да је реч о камерном или оперском стилу.

Модест Петровић Мусоргски (1839–1881)



*Оно што бих волео да учиним
то је да моје личности говоре на
позорници тачно како народ прича у
свакодневном животу.*

Модест Мусоргски

Модест Петровић Мусоргски је један од највећих и најзначајнијих руских композитора XIX века. У његовој музици проналазимо одраз политичких и социјалних конфликта у руским друштвеним превирањима током XIX века, али и искрену љубав према духу руског човека.

Неумољив према неправди, описивао је у својим делима људску патњу и страдање као гневани критичар друштва тога времена. По речима Стасова¹, Мусоргски је у својој музици показао „океан руских људи, живота, карактера, поштовања, ставова, несреће, неподношљивог обележавања, омаловажавања...” (Фрид, 1984: 104)

Многи руски композитори тог времена су се бавили критичарским реализмом и револуционарном естетиком, али нико од њих није није осуђивао толико директно и праведно у својим делима као Мусоргски.

Основни принцип његовог стваралаштва био је: „Живот у целини; истина колико год је слана“ (Фрид, 1984: 104) Сматрао је да је дужност уметника да износи своје мишљење и јавно критикује негативне аспекте друштва. Приказивањем слика стања у дру-

¹ Владими́р Васи́льевич Ста́сов (1824-1906), руски историчар и критичар уметности, сарадник и пријатељ композитора из „Моћне гомилице“ . Рогод његових текстова, од великог је значаја и преписка са композиторима.

штву, сиромаштва, неправде, глади, откривањем социјалних конфликта, Мусоргски је значајно померио границе у тематици музичког стваралаштва тог времена. Страствено је желео да приближи музику књижевности и додели јој значајну улогу у стварању савременог друштва.

Мусоргски је трагајући по историји, тражио одговоре на питања о савремености. „Прошлост у садашњости – то је мој задатак.“, тако је дефинисао свој став према историјским догађајима. У својим народним музичким драмама *Борис Годунов* и *Хованшчина*, оживео је слике напете друштвене борбе у најдраматичнијим епохама националне историје.

Снагу историјских промена Мусоргски је видео у народним масама. У посвети својим друговима из Петорке, на страницама *Бориса Годунова*, написао је: „Разумем народ као велику личност, одушевљену једном идејом“. Чврсто је веровао да је право народа да сам решава своју судбину и знао је да због потлаченог положаја масе, ни променом владара, ни спровођењем државних реформи, земља неће просперирати.

Борећи се за истину, он није могао директно да помогне, али је показао беду и пропаст неорганизованих, стихијских сељачких побуна. Окрутна превара народа, каква је била сељачка реформа 1861. године, жестока владина одмазда против побуњеника и пут ка националној катастрофи – све то је учинило да Мусоргски, уз велики душевни бол, размишља о судбини вољене домовине и одслика трагедију ових збивања у својој музици.

Од 70-их година композиторово стваралаштво добија нови смер. Осетљив на промене у социјалном окружењу, Мусоргски је фрустрирано преживљавао револуционарну трансформацију руске демократске интелигенције 70-их година. Био је један од првих руских музичара који је реаговао на промене у јавном животу и на последице друштвених процеса које су се дешавале пред његовим очима. Био је ужаснут посматрањем промена животних вредности, новим начином живота, стицањем капитала, падом морала.

Сада не само да осуђује недостатак права руског сељаштва, већ и јачање положаја аристократије. Он подиже свој глас против свега што доноси тугу и патњу људима. Посебан акценат у својим вокалним делима 70-их, ставља на протест против рата, против бесмисленог истребљења људских живота. Желео је да своју уметност гради љубећи човека, осећајући његову жалост, тугу и патњу.

Мусоргски је настојао да значај духовности супротстави ароганцији виших класа, људске девијантности чистоти и непосредности детета, а истовремено је ценио човечност и приказивао сложеност контрадикторних осећања и психолошких стања која она за собом доноси. Због богатства и разноврсности људских карактера, његово стваралаштво је јединствено у музичкој уметности. Дубина психолошке анализе, снага продирања у свет његове креативности и богатство његовог стваралаштва се може упоредити са богатством стваралаштва Достојевског или Толстоја. (Фрид, 1984)

Током целог свог стваралаштва, Мусоргски је био неуморни иноватор. Настојао је да пронађе ефикасна средства музичког израза у која би унео што више живота. Није се плашио округлости хармоније или изненадних тонских смена, уколико би оне допринеле драматичности израза, приказале оштре контрасте ситуација или одражавале ментална стања. Иако је његова необична музикалност збуњивала многе савременике, његова музика је увек била дубоко истинита, а средства изражавања у складу са сликом коју описује.

Иновативност Мусоргског није искључила везу са његовим претходним музичким развојем, као ни са традицијом Глинке и Даргомижског². Као представник критичког реализма, Мусоргски је директан наследник Даргомижског, кога је називао „велики учитељ музичке истине“. Поред исте оријентације, Мусоргског и Даргомижског повезује и животни жар, описи породичног и индивидуалног живота обичних људи, као и изострена способност посматрања и уметност сликања музичких портрета. Но ипак је Мусоргски постигао већу дубину преношења сложених психолошких искустава својих ликова.

С друге стране, жеља да створи дела о животу једног народа и земље у тренуцима пресудног историјског преокрета, одређује Мусоргског као наследника Глинке. Његове музичке народне драме представљају даљи развој оперског жанра који је започео Глинка са опером *Иван Сусањин*. Међутим, Глинкин основ за оперу је борба руског народа

² Михаил Ив́анович Гли́нка (1804-1857), композитор, творац руске националне опере. Извршио је велики утицај на руске композиторе, посебно на композиторе из „Моћне гомилице“. Најпознатија дела су опере „Иван Сусањин“ и „Руслан и Лудила“, оркестарско дело „Камаринскаја“ као и симфонија „Ноћ у Мадриду“ и велики број соло песама

Александр Сергеевич Даргомыжский (1813-1869), руски композитор чији је рад био усмерен на стварање руске националне школе. Његове опере „Камени гост“ и „Русалка“ су имале велики утицај на развој руске опере

против страних освајача, док је Мусоргски желео да описује социјалне конфликте и друштвени поредак.

Спајање и развој традиција Глинке и Даргомижског се јасно види и у музичком језику Модеста Мусоргског. Од Даргомижског је Мусоргски наследио склоност према декламацији, инсистирање на тексту и способност да суптилно обједини текст и музику. Истовремено, утицај Глинкиног широког мелодичног стила се препознаје у његовим соло песмама у којима је вешто стилизовао дух народне мелодије.

У соло песмама се најјасније испољавају композиторске особине Модеста Мусоргског. Угледајући се на настојања Даргомижског, он је у својим песмама обухватио различите друштвене групе и дао музичке портрете ликова који их најуспешније представљају. Разноврсне у елементима који их прожимају – ти се елементи крећу од баладе до гротеске, од плеса до успаванке, од ведре животне светлости до мрачног песимизма, од детиње наивности и несташлука до пародије и сатире – песме Мусоргског блиске су народном музичком изразу, из ког природно извиру.

Мусоргски је првенствено вокални композитор, а централно место у његовом стваралаштву заузимају народне музичке драме и велики број камерних вокалних дела различитог садржаја, карактера и форме. Међу инструменталним делима, којих нема много, најуспешније су Симфонијска поема *Ноћ на голом брду* и клавирски циклус *Слике с изложбе*.

Лична судбина Модеста Мусоргског је по много чему типична за уметника–борца, који је живео и стварао у царској Русији. Непоткупљиви, храбри критичар друштвених порока, пријатељ угњетених сељака, он је стално изложен малтретирању од цензуре и реакционарних критичара; дирекције императорских позоришта не изводе његова дела и тако спречавају јавност да се упозна са његовим радом.

Лишен средстава за живот, сиромашан и заборављен, он никад неће одустати од основних принципа свог стваралаштва.

1. Детињство и младост

Модест Петрович Мусоргски је рођен 9. марта 1839. године у селу Карев у Псковској губернији. Рано детињство је провео у руралном окружењу, међу кметовима чији је живот изблиза упознао. Прва музика коју је слушао је била народна песма, а прво музичко образовање је добио врло рано од своје мајке. Показивао је ванредан музички таленат и већ са седам година је свирао Листове композиције.

Упоредо су га родитељи припремали за војну каријеру. Када је напунио десет година, отац га је одвео са старијим братом у Петроград, где је примљен у Школу гардијских потпоручника. Контраст између спокојног сеоског живота и ситуација која је преовладала у затвореној војно-образовној институцији тих година, имала је озбиљан утицај на темпераментну природу младог човека. Школа гардијских потпоручника је имала спољашни сјај, а у суштини је јачала дух званичне политике, дисциплину и класне предрасуде. Након школе је добио намештење у Гардијском преображенском пуку у чијој је служби био до 1858. године. Године боравка у војном окружењу оставиле су на њега тежак печат и негативне ставове према војном поретку.

Мусоргски је волео да чита, интересовао се за историју и филозофију, а наставио је и музичко образовање. У Петербургу је упознао клавирског педагога А.А.Геркеа са којим је радио на техници свирања. Међутим, у то време, будући композитор још увек не препознаје музику као своју професију, већ као и већина младих људи у његовом кругу, музику схвата као забаву и игру.

Један од његових другова га је одвео у дом Даргомижског, где су се у то време скупљали ствараоци напредних схватања. Мусоргски је први пут чуо дела Глинке и самог Даргомижског, ту сазнаје о новим идејама и стиче нова искуства.

Следеће године упознаје Балакирјева и Кјуија³ и ова познанства мењају ток живота Модеста Мусоргског.

³ Милиј Алексеевич Балакирев (1836-1910), композитор и диригент, записивао је народне мелодије и објавио под називом „40 руских народних песама“, Оставио је дела из различитих подручја, али су најкарактеристичније оркестарске композиције: „Увретира на три руске теме“ музику за Шекспирову трагедију „Краљ Лир“, симфонијска песма „Тамара“, две симфоније и многобројне клавирске композиције. Цезарь Антонович Кюи (1835-1918), композитор, музички критичар и писац, инжењер, професор фортификације, генерал. Оставио је велики број инструменталних дела и дванаест опера од којих се ни једна није одржала.

2. Рано стваралаштво

Деценија између 1858. и 1868. године се може описати као доба учења и креативног истраживања. Војна служба постаје све тежи и неугоднији терет, па је 1858. године напушта. На тај начин добија неопходну слободу за свој стваралачки рад, а истовремено је окружен истомишљеницима са којима живи у неком облику комуне, каквих је у то време било доста међу припадницима нових револуционарних схватања. Ту су се одвијале расправе о проблемима у уметности, књижевности, политици и социологији, а велики утицај на њих је извршио Чернишевски са својим делом *Шта да се ради*⁴.

Иако је остао без значајнијих прихода за живот, овај период је најсрећнији део живота Модеста Мусоргског. Првих годину и по дана, Мусоргски је интензивно учио композицију од Балакирјева. Вештину компоновања је савладавао кроз директно писање, а музичке хоризонте и укусе је ширио самосталним радом, проучавајући наслеђе Глинке, Моцарта, Бетовена и других композитора. Посебно је ценио дела Листа и Берлиоза, као и осталих чланова „Моћне гомилице“⁵ чији равноправни члан ускоро постаје.

Осећао је празнину у свом знању, па се, у великој жељи да се придружи прогресивним мислиоцима, широко образовао формирајући свој поглед на свет. Изузетно осетљив на живот око себе, проучавао је руску и светску историју, књижевност и филозофију, покушавајући да схвати промене које се дешавају.

По свом одушевљеном интересовању за социјална питања, врло брзо је почео да се истиче међу Петорком, а по питању музичког стваралаштва се ослободио утицаја Балакирева и кренуо независном путањом. Прва деценија његовог стваралаштва показује разноврсност идеја, али и значај фолклора који га је привукао од самог почетка.

Осим руске историје и књижевности, Мусоргски се интересовао и за светску књижевност, проучавао је античку уметност, библијске легенде, приче са древног Истока, па је ускоро период стицања знања замењен практичним радом – почео је да пише оперу. Опера *Саламбо* је рађена по роману Густава Флобера, а садржи причу из историје древне Картагине. Једна за другом, рађале су се карактеристичне и изражајне теме, живописне и богате хармоније у поприлично грубој и растегнутој форми. Рад на опери је

⁴ Николај Гаврилович Чернышевский (1828-1889), руски филозоф, револуционар, теоретичар, критичар утопијског социјализма

⁵ Велика или Руска петорка, Моћна гомилица (*Могучая кучка*) група руских композитора са краја 19. века чији је циљ компоновање у духу руске традиционалне музике, подизање руске културе и националне свести

трајао између 1863. и 1866. године, но када је схватио да се слике које је створио прилично разликују од оригиналне историјске приче Картагине, оставио је недовршену. Касније, део писаног материјала користи у ревидираном облику у опери *Борис Годунов*.

Другу недовршену оперу на којој је Мусоргски радио у првој половини 1868. године карактеришу потпуно супротне тенденције. Избор Гогољевог комада *Женидба* показује растући интерес Мусоргског за литературу критичког реализма, као и његово стремљење да опише животе обичних, невидљивих људи. После херојско-романтичарске опере *Саламбо* и под утицајем Даргомижског, пише комичну оперу *Женидба*.

Креирање „музичке прозе“, како је говорио сам композитор, био је сасвим нови задатак, још увек неиспробан у руској оперској литератури. Иако је музички садржај поједностављен, мелодијске линије недовољно развијене, улога инструмената ограничена само на употпуњавање музичких портрета, ова опера је важна прекретница у раду Мусоргског. Први пут користи речитатив да би истакао значај текста и дух језика. Успео је да вешто исцрта карактере, различитост и стил говора својих ликова. Овакав тип речитатива употребљава касније у свим својим делима, а може се рећи да је допринео и развоју речитативне опере XX века.

Сви пријатељи су оцењивали *Женидбу* као ново испољавање талента Мусоргског у комедијама и његово умеће да ствара интересантне музичке мотиве. Међутим, било је јасно да је *Женидба* само интересантан експеримент, а не пут развоја праве опере, тако да је Мусоргски прекинуо и овај рад.

Већ у раном периоду Мусоргски је показао велику вештину у области стварања малих форми. Песме и романсе компоноване 50-их и 60-их година представљају важну етапу у његовом стваралаштву. На текстове Некрасова, Шевченка, Островског и на сопствене текстове, компоновао је читав спектар различитих „слика из народа“ са ванредном оригиналношћу и разноврсношћу средстава изражавања.

У компоновању песама и романси, служио се истим принципом који карактерише његово стваралаштво: истина је циљ. Пре свега је желео да из књижевног текста реалистички расветли било коју страну живота, али је при том тежио ка све јачем проширивању и продубљивању тематике.

Песме су разноврсне у елементима који их прожимају, од широке мелодике народне песме, преко декламативно–речитативне мелодике, богатог ритма, елемената игре и

захтевних вокалних деоница, у њима стваралаштво Мусоргског показује типичне знакове зрелог стила.

Најзначајније песме из овог периода су *Калистрат*, *Семинарист*, *Гонак* као и циклус *Дечија соба*.

3. Стварање Бориса Годунова

Период од почетка рада на опери *Борис Годунов* од 1868. до премијере 1874. године представља нову етапу у животу и стваралаштву Модеста Мусоргског. То је био период великог процвата његовог стваралаштва, неуморног компоновања, великих нада и планова за будућност. Уз подршку и пажњу пријатеља, ово је био садржајан и креативан период за њега, можда и најсрећнији део његовог живота.

У јесен 1868. године, круг око Балакирева се бавио писањем опере, а доминирала је историјска, национално обојена тематика: Бородин је дошао на идеју да пише оперу *Кнез Игор*, Кјуи је започео рад на опери *Вилиам Ратклиф*, Римски Корсаков је писао своју прву оперу *Псковчанка*, а Мусоргски *Бориса Годунова*. У исто време сродна су и надахнућа Чајковског, он ради на опери *Опричник*.

Грађу за Бориса Годунова, Мусоргски је пронашао у истоименој драми Александра Пушкина, код историчара Карамазина и у другим изворима. Интересовање за историју Русије, нарочито за Смутно доба и период великих превирања, удружено са трагањем за реалистичким средствима, преточио је у оперу која у потпуности репрезентује његово стваралаштво.

Привучен Пушкиновом трагедијом, Мусоргски сужава Пушкиново дело и уноси промене које су се појавиле као последица његовог главног циља. Оперу је поделио у четири чина састављена од седам слика, а ток радње усмерава тако да што потпуније прикаже праве протагонисте: цара Бориса и руски народ.

Сложена личност Бориса Годунова му је дала одличне могућности за цртање психолошког портрета. Он не описује само трагични живот цара–убице, већ и призоре његових душевних патњи, а истовремено и нежног оца који постаје жртва властитог злодела. Успешно је провео и карактеризацију других ликова кроз карактеристичне теме, које употребљава као лајтмотиве, поједини тоналитети су везани за одређене личности, а оркестар подржава изградњу звучне позадине и колорита, носилац је лајтмотива, па

чак и лајтхармонија. Различитост карактера и ситуација је јасно разграничио и кроз различита средства од декламације до наглашене ариозности. Концепт развоја духовне драме одвија се тако да је завршетак прве верзије опере сцена Борисове смрти, што му је у том тренутку једино било прихватљиво.

У јесен 1870. представио је своје дело одбору Маринске опере, која му је дала негативан одговор и није одобрила извођење. Један од разлога неуспеха је био недостатак главне женске улоге и превелик број ансамбала у односу на соло нумере. Другим речима, сметала је нова, нетрадиционална форма опере.

Мусоргски је био дубоко погођен овим одбијањем, али је ипак по наговору пријатеља почео да ради на проширивању дела, те га је рад на другој верзији поново снажно заробио. Увео је пољску сцену, лик Марине Мнишек, језуита Рангонија и љубавну причу између Димитрија Самозванца и Марине. Користи историјске фрагменте који нису раније били укључени са потпуно новим епизодама и уз одговарајуће измене употребљава фрагменте из *Саламбо* и *Единуса*, као и плесне сцене, мазурку и полонезу. Сада је опера била подељена на пролог и четири чина и имала је девет слика. Поред тога, променио је сам крај компонујући сцену под Кромима у којој народ свој бес искаљује на бојарима и прети смрћу Борису, а Самозванца се ставља на чело побуне. Народ више није послушна гомила, он је скинуо окове, свестан своје снаге полази да освоји Москву и Кремљ. Овакав крај је био драматуршки прецизан и на тај начин је заокружио оперу у целину.

Међутим, ни друга верзија није задовољила одбор театра, па је и ова редакција одбачена. Ово је за Мусоргског био још већи ударац, а његови пријатељи, љути због неправде су почели организовати извођења делова опере по приватним круговима. Извођење *Бориса Годунова* је одобрено када је позната оперска певачица тог времена поставила ултиматум о продужавању свог уговора, постављањем ове опере на сцену Маринског театра.

Уз многе тешкоће, прво извођење је било јануару 1874. године са великим успехом и позитивном реакцијом публике. Стасов је записао: „...Извођење овог дела је за одређени део публике имао велики успех. Млада генерација је била весела и одмах је подигла Мусоргског на пиједестал. Млади са својим свежим, неисквареним осећајем су схватили да је велика уметничка сила створила и представила нашим људима нови,

дивни народни рад и ликује, радује се и слави. Она је схватила и стога је поздравила Мусоргског као свог, стварног, рођеног...“ (Филд, 1984: 115)

Међутим, успех је помућен изузетно негативним ставом и критиком која је дошла са царског двора и из званичних кругова. Оштро је одбачена прогресивна, антимонархистичка идеја о опери и директност којом је Мусоргски оголио друштвене контрадикције аутократског система. Иновативност компоновања и драмских принципа су осуђени као незрели и детињастии.

Непријатељски пријем *Бориса Годунова* од стране владајуће елите и музичке критике, као и његовог друга из Петорке Цезара Кјуија, оставили су велики траг на остатак композиторовог живота и у значајној мери убрзали његов трагични исход. Мусоргски је био осуђен на тешку егзистенцију несхваћеног уметника, лишеног основних средстава за живот.

4. Последњи период живота и стваралаштва

Последњи период од 1874. до 1881. године био је мрачни период у животу Модеста Мусоргског, што се одсликавало и на његово стваралаштво. У овом периоду је радио на операма *Хованичина* и *Сорочински сајам*, али ни једну није завршио. Повремени периоди стварања, пропраћени пијанствима, изродили су циклусе песама *Без сунца* и *Песме и игре смрти*, у складу са његовим депресивним расположењем и нервном растројеношћу.

Од последица неуредног живота, алкохола и болести срца, преминуо је 1881. године на свој 42. рођендан. Неуморан, страствен и радознао као у младости, увек немиран и посвећен, давао се људима и уметности до последњег тренутка свог кратког живота.

Уметност Модеста Мусоргског је свој утицај извршила далеко ван граница Русије. Његове богате, смеле и изражајне хармоније су изазвале пажњу Дебисија и Равела, док је вокални реализам утицао на стваралаштво Јаначека и славенских композитора.

Музика као основ за интерпретацију

-Музика је једина истина-
Џек Керуак

Музичко образовање, учење и савладавање музике, читање партитуре, анализа и целокупно бављење музиком мотивише нас да поштујемо дело које је композитор фиксирао у партитури. Партитура је веза између композитора и извођача, она садржи објективност коју музика стиче музичким писмом. Ипак, тек целина коју чине елементи објективно написани у партитури и субјективни у извођачкој интерпретацији, чине музичко дело.

Извођач мора препознати вредност музичког дела, видети оно што није видљиво, а то се може постићи само детаљном анализом музичког текста, мишљењем и практичним описивањем и тек таквим приступом изаћи пред публику и остварити крајњи циљ— успешно извођење. Слушање и перципирање музике као сложен процес, у ком се преплићу објективне звучне чињенице и субјективност самог слушаоца, такође треба имати у виду када се приступи стваралачком процесу.

Темељним приступом музичкој анализи, у најширем смислу, долази се до рационалног сазнања о композиторовим намерама и његовом музичком мишљењу. Музичка анализа са становишта композитора представља поетичку припрему за постављање „грађевине“ дела, док извођача води ка „самом делу“ у структуралном и самим тим, обликованом смислу који треба преобразити од „писма“ у „појавност“ музичког дела (Шуваковић, 2011: 247).

Трагање за *самом музиком* коју треба идентификовати, описати и тумачити је основни задатак који пред себе мора поставити сваки извођач. Музички смисао је интенционалан и постоји само ако га слушаалац схвати, а да би га слушаалац схватио, првенствено мора да га схвати извођач-интерпретатор.

Пјер Булез⁶ је објединио три поетичка аспекта: полазне намере композитора, аналитичко предочавање компонованог дела и концептуално формулисане интенције и ци-

⁶ Pierre Louis Joseph Boulez (1925-2016) француски композитор, диригент, писац и пијаниста, једна од водећих личности послератне европске музике. Тежња за остварењем напретка у уметности одразила се у његовом сталном интересовању за могућности интеракције науке, технологије и музике. Разградио је систем серијализоване музичке материје и разградио концепт отвореног дела. Клавирска композиција „Strukture Ia“ представља врхунац интегралног серијализма, а корак даље иде са композицијом „Le

љево. Иако је своје аутопоетичке ставове градио на сусретима са тренутним стањем света музике, сликарства, прозе и поезије али и на уверењу да музика треба да остварује сталан прогрес језика, он никада није одустао од традиционалних категорија *Композитор – извођач – слушалац*. Према Булезу, идеја је у основи свега, а кључна реч везана за било које дело је његова структура: „Оно што можемо спознати од свијета, то је његова структура, а не његова бит. Ми га мислимо појмовима релација, функција, супстанце и случаја. Тако морамо урадити и ми – никако не полазити од супстанце и случаја гласбе, већ је мислити појмовима релација и функција.“ (Радисављевић, 2009: 303/304)

Музика је уметност чији је медиј звук замишљен и реализован у времену. Стварање, извођење и схватање музике зависе од културе и социјалних аспеката у времену у ком настаје или се интерпретира. Артур Данто⁷ истиче неопходност интерпретације, дело не постоји само да би се у њему уживало, већ пре свега да би се тумачила изворна идеја аутора који стоји иза његовог настајања. Данто верује у исправну интерпретацију – то је она која је у складу са уметниковим намерама, истиче да су границе интерпретације границе нашег знања (Тратник, 2009) Нагласак на сам музички текст, а не на извођење, Листенијус⁸ истиче мишљењем да музика постоји и без реализације у звуку, другим речима постоји и кад се не слуша, већ и онда кад се чита. Сасвим другачије мишљење има Хегел⁹ представом да је недостатак музике њена „временска структура“ и да она као збивање постоји само у тренутку док се изводи. Далхаус¹⁰, помирујући ова два опречна мишљења, истиче да је музичко дело заокружена целина – већ дато у музичком тексту као могућност, односно да запис не представља само упутство за музичку праксу већ је у њему фиксирана суштина музике. Јанкелевич¹¹ сматра да се музика ствара да би се слушала, а не зато да би се читала (Поповић-Млађеновић, 1996)

По мом мишљењу, извођач морати имати на уму све ове ставове и размишљати о њима, од тренутка када започне стваралачки процес до тренутка извођења, не занемарујући свој идентитет и градећи га на сопственом искуству.

marteau sans maître“ за глас и камерни ансамбл, са којом отвара још инвентивнији приступ принципима серијализма. Један је од пионира електронске музике. Поред бројних композиција, оставио је различите публикације у којима је износио своје ставове о музици. Био је један од најутицајнијих диригената 20. века, шеф диригент Симфонијског оркестра Би Би Сија, музички директор Њујоршке филхармоније и других

⁷ Theodor W. Adorno (1903-1969), немачки филозоф, социолог и музиколог

⁸ Nikolaus Listenius (1510-непознато), немачки теоретичар музике

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), немачки филозоф

¹⁰ Carl Dalhaus (1928-1989), немачки музиколог

¹¹ Vladimir Jankélévitch (1903-1985), француски филозоф и музиколог

Приликом процеса реализације музичког дела, извођачи врло често негирају потребу целокупне анализе иако је она саставни део њиховог стваралаштва. Градећи лично искуство као извођач, закључила сам да је кључ доброг извођења у детаљној анализи, темељној припреми, осмишљавању, вежбању и тек онда извођењу које се може оправдати пред публиком. Другим речима, теорија и пракса су уско везане једна за другу.

По Адорну (Тратник, 2011) анализа музичког дела значи „нешто интимно упознати“ и прочитати да би из тога могла произаћи музика. Анализирајући музичке компоненте попут темпа, динамике и фразирања, трагајући за оним што није записано, анализа није само пуко трагање за чињеницама већ „вишак уметности“ који представља „садржај истине“.

Поред различитих компонената музичког израза које чине музичко дело: ритма, мелодије, хармоније, динамике, агогике и сл, поимање и анализа музичког облика је од изузетно велике важности у овом процесу тражења истине. Сам термин „музички облик“ је својеврсна метафора која указује да музичко дело постоји и „ван времена“ те се може доживљавати и визуелно као „просторни објекат“ (Сковран-Перичић, 1991)

Слушање музичког дела, његово поимање и доживљавање зависе од звучних чињеница, субјективне активности слушаоца, али и од извођача и његове интерпретације. Без добре и детаљне припреме, неосмишљено извођење ће поништити значај музичког дела, док на супрот томе, аргументовано извођење иза којег стоји детаљна анализа, често може појачати вредност дела и побољшати његове недостатке. Откривање унутрашњег и спољашњег облика, њихових компонената, јединство и разноврсност материјала, историјски развој и естетске законитости нам свакако помажу и олакшавају пут до исправне интерпретације.

Устаљено мишљење о разлици између камерне и оперске музике намеће мисао о различитој интерпретацији. Евидентне промене у друштву, па самим тим и у музици, имале су великог утицаја на развој како камерне тако и оперске музике, њихово компоновање и извођење. Са знањима које данас поседујемо о историји музике можемо готово изједначити камерни и оперски стил, кроз посматрање, њихову анализу и развојне промене, а у складу са савременим интерпретативним тенденцијама.

Првобитна замисао камерне музике је била кућно или музицирање у малим просторима за ужи круг слушалаца истомишљеника или пријатеља. Карактеристике камерне музике су равноправност свих извођача и њихових деоница, самосталност деоница,

камерни стил који подразумева интимнији и топлији звук. Поштовање музичког записа је у извођењу камерне музике један од основних закона, који сваки члан камерног ансамбла мора беспрекорно поштовати да би ансамбл функционисао. Интерпретација камерне музике захтева деликатније вештине и знања у односу на друге стилове, а посебно на оперски.

Истовремено, опера која је потпуна супротност камерној музици и по величини, структури, сценском спектаклу и гламурозном представљању, данас захтева интимнији приступ и детаљнију потрагу за суштином да би се приближила слушаоцу од кога се током свог развоја удаљила.

Опера је кроз векове пролазила кроз различите фазе, бележећи врхунске домете појединих епоха делима трајне вредности које су стварали уметници од Монтевердија до Филипа Гласа. За оперу је одувек био важан њен социјални поредак. Кроз оперу се показивала друштвена моћ, често је била огледало друштва, место уписа „тела“, место на коме су се водиле класне борбе. Теодор Адорно тврди да је „кроз оперу могуће нагледати развојну тенденцију самог грађанског друштва“ (Адорно, 1997: 55)

Опера је спремна да од једноставне песме, црквених мелодија, преко разних игара, па све до сложених симфонијских облика-прихвати сваку форму, сваки стил и сваки садржај. Ту долази до питања израза, односа изражајности музичког елемента са светом означеног који опера сама по себи ствара. Бузони¹² поставља питање „Шта изражава опера?“ Његово питање се тиче њене музичке природе и њеног односа са другим инструменталним и певачким врстама. Бузони подвлачи да је стваралаштво небитно, јер је у крајњој анализи битан само музички материјал. „Оперска композиција нас враћа чистијој и апсолутнијој музици, јер избегавањем свих илустративних елемената само елементи који су органски део музике стичу истинска права: садржина, осећање, форма, синоними духа, срца и разумевања.“ (Салазар, 1986: 130) Дакле, по Бузонију је врло ја-

¹² Ferruccio Busoni (1866-1924), италијански композитор, пијаниста, диригент, издавач, писац и предавач. Његова, музика почива на комплексним контрапунктским структурама, које најчешће нису атоналне али им је тешко одредити центар у ком гравитирају. Инспирацију је проналазио у делима Баха и Листа, а каснији стваралачки период обележио је неокласицизам. Своју извођачку естетику је оформио на основама платонистичког разумевања извођачког чина као процеса усмереног на достизање идеалитета, настојао је да успостави нову равнотежу у односу музика-композитор-извођач. Иако су његове композиције остале у сенци његове пијанистичке каријере, значајна су дела за клавир, укључујући монументални концерт за клавир и транскрипти Бахових дела. Остале композиције укључују камерну музику, вокалне и оркестарске радове и недовршену оперу „Доктор Фауст“.

сно да је у музичком тексту све написано и да га као таквог треба интерпретирати, другим речима он проучава „оно што се изражава“.

Изразито камерни облик који ћу обрађивати у овом раду је соло песма. Устаљени став је да соло песму карактерише извесна интимност, уздржаност у изразу, одсуство спољњег сјаја, а управо зато она омогућује продубљено тумачење поетског текста музиком (Сковран-Перичић, 1991: 363) Са друге стране оперску арију карактеришу веће димензије и спољни сјај, често виртуозне колоратуре због којих се неки одломак из текста понавља са циљем проширивања облика да би певач имао могућност да покаже своје умеће.

Облик арије и облик соло песме су веома слични, и једна и друга могу бити једноделне или вишеделне, строфичне, вариране или прекомпоноване, уз једноставну или сложену пратњу, а њихов коначан облик зависи од композиторовог начина изражавања.

Начин певања, о коме ће бити речи касније, у оперској музици захтева већу волуминозност због величине сале у којој се опера изводи или густине оперског оркестра, али и то зависи од периода у ком је опера компонована.

По мом мишљењу, оперска арија и соло песма су класификоване у уџбеницима из великог броја постојећих дела и кроз груписање заједничких карактеристика у њиховој структури. Међутим, у пракси се њихове разлике и сличности комбинују, стапају и постепено нестају или настају нове, зависно од стила и композиторовог начина изражавања.

Музика подлеже историјским и друштвеним променама, па се тако и изражајна музичка средства развијају и мењају. Задатак модерног извођача је да савладавањем свих елемената музичког текста открије његов смисао и кроз савладавање техничких захтева постигне ниво знања који ће му омогућити коректну интерпретацију.

Глас као средство израза

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

Лили Леман¹³

Уметничко певање се временом развијало са захтевима композитора, који су од гласа тражили обим, инструменталну виртуозност, широку кантилену, дикцију, емоцију, што превазилази границе природе и постаје за певаче изазов, а за публику фасцинација. Вероватно се из тих разлога певачи, као и љубитељи певачке уметности односе према гласу као да је заиста божански дар. Међутим, последњих година се о певању и певаном гласу пише и расправља на научним принципима. Уз напредак науке и технологије, развија се и вокална педагогија, па самим тим је и развој хибридног гласа, који обухвата дубоке и високе тонове, објашњив.

Методи вокалне педагогије се заснивају на знањима анатомије и физиологије, на акустици и фонетици који налазе примену у уметничком певању. Певачев гласовни апарат није готов музички инструмент и мора се пажљиво и поступно развијати. Многе певачке школе су усавршавале свој приступ током година и постоје различита мишљења око начина и школе певања. Једно је извесно, да је добра школа она која обезбеђује правилно певање, природно и без напрезања, пријатно слушаоцу као и дугу каријеру певача.

Савремено певање карактерише слободан, чист и јасан тон, са светлим металом и лепом бојом. Људски глас је акустички феномен, а гласовни органи имају специфична

¹³ Lilli Lehmann (Elisabeth Maria Lehmann, 1848-1929), немачка оперска певачица и вокални педагог. Рођена је у Берлину у породици оперских певача, дебитовала у Прагу, а усавршавала се у Лајпцигу. После наступа у Вагнеровом театру у Бајројту, добија ангажман у Метрополитен опери у Њујорку, затим у Краљевској опери у Лондону, после чега се њена каријера наставља у свим великим светским оперским кућама. Са гласом великог волумена и могућности, првенствено је певала вагнеријански репертоар, али је са великим успехом певала и Белинијеву Норму. Као вокални педагог извела је велики број успешних оперских уметника и вокалних педагога.

физичка и физиолошка својства. Акустички појмови, звук, тон, њихове особине, резонанца и резонатори су важни појмови које је неопходно познавати да би се објаснио процес настанка певаног гласа. Сазнања из анатомије и физиологије гласовног органа нас детаљно упознају са правилном функцијом гласовног апарата и координираним радом његових делова. Сви органи који чине певачки инструмент су подешени тако да се њихове функције међусобно условљавају и ни један од њих не може да учествује сам у образовању тона. У пракси, то би значило да певач који довољно познаје свој инструмент и његове могућности, може да реши техничке захтеве који се нађу пред њим.

Кодификацију гласова доноси XIX век, што значи да се распоред улога у опери, као и у вокалној уметности уопште, врши према распону гласа, који се разликује од човека до човека. Настаје систем конвенција које сваки глас затварају у одређени оквир. Високим гласовима се намењују лаке, ведре и површне ноте, а како се регистар продубљује и волумен појачава, мења се и намена. Гласови морају одговарати драмским захтевима и можемо их сврстати по јасно одређеним физиолошким, анатомским и психолошким карактеристикама. Одређивање певачког фаха се мора вршити објективним закључивањем, а не према личном афинитету педагога или певача.

Опште и музичко образовање, уметнички укусу, осећање мере и сагледавање сопствених граница морају бити јасно постављене код сваког певача, да би могао развијати своје вокално умеће. Певачки инструмент од прости песме, преко сложенијих облика, оперске музике па до авангардних композиција, прихвата сваку форму, сваки музички стил и сваку садржину. Не постоје композиције написане за глас које је немогуће извести, само је питање знања, вокалних способности, дисциплине и умећа да се те композиције изведу.

Певање није природни процес и стога не сме бити инстинктивно. Усавршавањем вокалне технике певач се мора довести у стање да осети свој инструмент, да га контролише и управља са њим, премда он није видљив. Умеће певања је сазнање које се развија годинама, а певање „из душе“, како би многи формулисали добро певање, не постоји. Оно је унапред израђено и осмишљено.

Остаје питање шта је савршен глас? Одговор би био да је савршен глас инструмент који је технички способан да изведе све захтеве написане у партитури. Суштина није лична извођачева интерпретација, већ реализација дела како га је композитор зами-

слио. Што је извођење веродостојније композиторовој идеји, то је достизање савршенства остварљивије.

Током времена због природе људског гласа, фасцинација њим и лепоте вокалних композиција, певачима су допуштене слободе које врло често прелазе границе доброг укуса. Још је Берлиоз¹⁴ у свом тексту из 19. века био увређен певачким слободама:

„Ниједна музичка мисао, ниједна мелодијска форма, ниједан акценат изражености не може одолети ужасном начину тумачења који се данас све више шири. Има много врста немелодичног певања: празно, надмено, украшено свим будалаштинама које певач намери да у њега унесе, хировито, блиставог извођења, лажног у изразу, које вређа укус и здрав разум, које квари публику и води је на лоше музичке путеве...“ (Салазар, 1986: 205)

Да би певач правилно интерпретирао музички текст, предуслов је да певање мора бити тачно у **интонацији, темпу, такту и ритму** који су основни музички елементи. Ако је техника само средство да се оствари музичка суштина, фразирање је средство остваривања унутрашњег садржаја, осећања и пластичности.

Под **фразирањем** подразумевамо уметничко-смисаоно разграничење, јасно издвајање музичких фраза при извођењу музичког дела, у складу са логиком развоја музичке мисли. Свака фраза садржи неки степен музичког збивања које је последица међусобног деловања различитих музичких компонената. Највећи значај при формирању фразног догађања имају две основне компоненте – **висинска и временска**. Најчешће њихове организације одређују и саму логику извођења, односно фразирања. Фраза се издваја мелодијским, хармонским, ритмичким или фактурним средствима, а разликује се од реченице и периода мањим степеном завршености. Свака фраза је уоквирена почетним и завршним тоном, при чему они имају јасно одређену функцију. Потцртавање збивања унутар фразе се остварује различитим извођачким средствима: **акустичком динамиком, артикулацијом, агогиком** итд. (Божанић, 2007)

У певању, при фразирању, важно је знати време и место удисаја. Удисај се не сме препустити случају; он се тачно одређује према тексту и музичкој фрази, аналогно

¹⁴ Hector Berlioz (1803-1869), француски композитор, диригент, писац и критичар. Зачетник је првих модерних оркестарских дела програмске музике, а најпознатија су : „Фантастична симфонија“, „Фаустово проклетство“ за солисте, хор и оркестар, „Харолд у Италији“ оркестарска композиција, „Реквијем, велика миса за мртве“, „Те Деум“, „Ромео и Јулија“ драмска симфонија за солисте, хор и оркестар и опере „Бенвенуто Челини“, „Тројанци“ и „Беатриса и Бенедикт“. Написао је темељне приручнике модерне инструментације и дириговања, а најзначајнија су му дела у том домену „Наука о инструментацији“ и „Мемоари“. Био је познат и као писац оштрих критика и духовитих фељтона.

удисају у говорној реченици. Место удисаја мора бити у складу и са текстом тј. смислом реченице. Узимање ваздуха има важну улогу у темпу и динамици композиције.

Динамика је тесно везана са временском димензијом музике, са музиком као процесом код којег се свака промена у музичком развоју одражава и на динамичком плану. Под динамичким сенчењем подразумевамо степеновање јачине тонова и њихових међусобних односа. Оно се сматра једним од најмоћнијих средстава којима се остварује експресивност у музици. Принцип контраста је један од основних закона уметности певања.

Постоје разни начини како можемо изводити тонове у некој композицији. Ти начини се заједничким именом зову **артикулација**. Артикулација се односи на поједине тонове или групе тонова, а примена њених разних врста зависи од вокалних способности и технике певања.

Агогика је скуп малих необележених промена у темпу композиције, које настају услед фразирања и динамичких нијансирања. Циљ агогике је да се избегне монотono певање, а условљена је значењем текста и његовом природном декламацијом. Правила за добру агогику нема, она се не може научити, већ се мора осетити, за њу се претпостављају урођени уметнички укуси и музички смисао. (Цвејић, 1989)

Дикција је један од важних елемената уметничког певања и подразумева правилно, изразито и јасно изговарање речи. Дикција је проблем који је уско везан за вокалну технику. Правилним изговором консонаната се лакше и једноставније производи певани глас, а мисао је јасно изречена.

Како је већ истакнуто, постоји устаљено мишљење о разликама између концертног и оперског певања, а певачи се према својим афинитетима и способностима опредељују за један од ова два облика певачке продукције. Следећи карактеристике камерне музике, можемо рећи да камерно певање захтева беспрекорно поштовање композиторове замисли, префињену музикалност, осећај за интимну стилизацију и рафинирано певање.

Посматрајући камерно певање на овај начин, произилази да је оперско певање сасвим супротно, певање великим гласом без нијанси, експлоатисање колоратура, произвољно како је певачу удобно. Берлиоз је овакво певање описао у својим списима:

„Искварено певање, које публику квари и односи је на лоше музичке путеве дражима извесног хировитог, блиставог извођења, али лажног у изразу, које вређа и укус и здрав разум; најзад и злочиначко, подло певање, које својој подлости придружује неизмерно глупости које се служи налетима дреке и ужива у мрачним драмама, клањима, тровањима, анатемама, једном речи у свим драмским ужасима које најчешће дају прилику да се пусти глас.” (Салазар, 1986: 205)

Првенствено као оперски певач, а затим и концертни уз значајан број отпеваних различитих облика вокално-инструменталне музике, имам чврст став да суштинских разлика у начину певања, приступу, техници певања и у приступу вокалној интерпретацији, нема. Постоји добро и лоше певање, певање у складу са стилем и епохом када је написана композиција, поштовање композиторове замисли, добра техника која испуњава захтеве партитуре и коректна интерпретација.

Концертно и оперско певање допуњују једно друго, пре свега због разноврсности уметничког израза, а затим и многобројних карактеристика које се у модерној интерпретацији преплићу и употпуњавају. Оба стила захтевају промишљеност и аналитичност, оперско певање као и камерно, захтева беспрекорно поштовање текста, префињену музикалност, осећај за стилизацију, нијансирање и рафинирано певање.

Зашто се подразумева да је у опери потребно певати великим и неконтролисаним гласом? Оперско певање захтева понекад већи волумен у зависности од густине оркестрације или величине оперског ансамбла, али исто тако у камерној музици наилазимо на соло песме које траже много већу волуминозност него неке оперске арије.

Вероватно овакви ставови о оперском певању датирају још од времена белканта, када је бриљантна вокална техника владала оперском сценом и све остале компоненте у опери су биле занемарене. Међутим, од тада су се десиле велике промене, нарочито након настанка музичке драме, када је велики значај добила реч. „Реч носи значење; и није само значење речи оно што изражавамо већ и каква је нијанса тог значења и њен однос према целини.“ (Леман, 2004: 156)

Упоредо са развојем музичког језика, развила се и соло песма, по многим карактеристикама изједначила са оперском аријом, па тако имамо и соло песме које су писане уз оркестарску пратњу. Многе соло песме имају и дијалоге неколико ликова, за шта су одличан пример *Песме и игре смрти*. У овим песмама је неопходно глумити и ликом и гласом да би била успешна интерпретација.

Да бих објаснила колико су се соло песма и оперска арија стопиле, упоредићу арију Марине из *Бориса Годунова* која је много камерније писана него соло песма *Војсковођа* из циклуса *Песме и игре смрти*: Марина у својој соби разговара сама са собом, машта, мирно и сетно, што је подржано мирним меким фразама, без много тона, са једноставном оркестарском пратњом, док песма *Војсковођа* захтева много тона и „оперске“ драме док бесни битка, реке крви теку и људи се боре док не падне ноћ.

Друга разлика која је потенцирана између оперског и концертног певања је да певачева личност више долази до изражаја у концертном певању него у певању на оперској сцени. Ни са овом констатацијом се не бих сложила, јер уколико певачева личност није довољно изражена на оперској сцени, сцена може да „прогута“ и да све друге компоненте без обзира на квалитет певања, одвуку пажњу публике од лика који певач тумачи. Надаље, није једноставно „пребацити“ оркестар ни сценски ни тонски, савладати глуму, сценску културу, контакт са партнерима, а истовремено се држати прецизно музичког садржаја и следити диригента и оркестар.

Са друге стране, сценографија, костими, партнери и целокупна режија олакшавају тумачење лика, док је на концертној сцени певач сам, огољен са својом техником и душом. Много је теже сву емоцију изнети без помоћи, али певач на концертном подијуму има директну комуникацију са публиком од које добија повратну енергију и стапа се са њом. То је врло специфичан осећај за певача који вероватно не може осетити ни један други извођач, јер има инструмент као посредника између себе и публике.

Дакле, по мом мишљењу, свака од ове две продукције има олакшавајуће и отежавајуће компоненте са којима се певач током школовања мора сусрести и пронаћи свој начин да комуницира са композитором, самим собом и са публиком, а током професионалног искуства се непрестано усавршавају.

Многи певачи се према афинитету опредељују за концертно или само за оперско певање. Наравно, свако опредељење је индивидуално и оправдано, али морам истакнути да се концертно и оперско певање надопуњују. Оперском певачу је потребна разноврсност уметничког израза, зато треба да настоји да се кроз мали интимни вокални облик, као што је соло песма, повремено изрази и на концертном подијуму (Цвејић 1989: 272)

Певачки развој мора ићи постепено, од мањих ка већим захтевима, савладавајући вокалне и интерпретативне захтеве у складу са развојем вештине и знања. Репертоар не

треба бирати према афинитетима и личном укусу, него према врсти гласа која се одређује зависно од индивидуалних особина, као и отисак прста (Долар, 2006). На жалост, чести су случајеви кад певачи због погрешно одабраног репертоара или нереалних амбиција, западају у вокалне кризе.

Искључиво детаљно студирање, вежбање, рад на себи и непрекидно усавршавање могу довести до добрих резултата. Певач иако је у каријери мора имати поред себе вокалног педагога у кога има поверења и који ће му помоћи да остане на добром правцу. Како је говорио Никола Цвејић¹⁵ „Ваља знати да је уметнички углед лакше стећи него задржати.“ Често певач због густог распореда, жеље да постигне добре резултате, учења нових улога или концертног репертоара, запостави основне елементе у процесу стварања што се неминовно одражава и на квалитет његовог извођења, а неретко и на саме гласовне могућности. Треба стремити ка савршенству, иако оно заправо не постоји, али морамо испред себе постављати стално нове задатке, тражити у себи нове могућности и ширити границе своје личности. Без оваквог начина рада, уметност је недостижна.

На крају овог поглавља долазимо до последње (или прве!) карике у ланцу стварачког процеса, а то је урођени таленат који је и даље недовољно истражен и описан појам. Вратила бих се на констатацију са почетка да је умеће певања сазнање које се развија годинама, унапред израђено и осмишљено, али ако није „из душе“ онда је механичко, беживотно и безосећајно певање које не може дотакнути слушаоца.

¹⁵ Никола Цвејић (1896-1987) оперски певач и вокални педагог, рођен у Срему, а школовао се у Загребу, Љубљани и Милану. Био је солиста оперских кућа у Загребу, Љубљани, Брну и Београду, а са београдском опером гостовао је у 27 европских кућа у Југославији и свету. Остварио је 87 баритонских и басовских улога различитих карактера (Скарпија-„Тоска“, Пучини; Борис-„Борис Годунов“, Мусоргски; Фигаро-„Севилски берберин“, Росини; Ескамиљо-„Кармен“, Бизе и друге). Са великим успехом је наступао и на концертном подијуму, а са посебним интересовањем је изводио песме југословенских композитора. Снимио је 21 плочу оперских арија и соло песама разних аутора. Као професор соло певања на Музичкој академији у Београду увео је на оперску и концертну сцену читаву плејаду истакнутих уметника као што су Радмила Бакочевић, Гордана Јевтовић, Оливера Миљаковић, Радмила Тодоровска и други.

Анализа циклуса песама

Модест Мусоргски је написао неке од најутицајнијих, најекспресивнијих и најоригиналнијих песама романтичарског периода. Од изразито лиричних, преко декламаторских па до изузетно драмских, његове песме истражују спектар људских емоција и искустава. Већином те песме нису идиличне нити приказују лепе слике из живота, многе су горке и страшне и по теми и по опису, богате различитим ликовима пуним живота које композитор описује различитим музичким средствима од изразите лирике и широке мелодике народне песме, преко декламаторско речитативног стила до велике драмске експресивности.

У анализи циклуса, који дају највише могућности за стилско поређење, желим да направим приказ како Мусоргски постиже свој музички реализам, како његов однос према уметности и стварности расте са постојаном независношћу и оригиналношћу, а истовремено да изнесем вокално-техничке захтеве и истакнем процес осмишљавања и припреме неопходне за коректно извођење.

1. „Детскя“ (Дечија соба) – циклус песама за глас и клавир (1868–1872)

- *С няней (Са њањом)*
- *В углу (У углу)*
- *Жук (Буба)*
- *С куклой (Са лутком)*
- *На сон грядущий (Време спавања)*
- *Кот Матрос (Морнар)*
- *Поехал на палочке (Возим на штапићу)*

Циклус *Дечја соба* компонован на текст самог композитора, искрена је поетска инкарнација слика из детињства. Мусоргски је волео и поштовао децу, дечију нетакнуту природу јер у њој није било ничег што је мрзео, а то су лаж, лицемерје и неискреност у било којој форми. Песме се одликују богатством емоција и израза, а одраз су композиторовог односа према дечјем свету који је приказао једноставним речитативним језиком

Неочекиваним контрастима је дочарао прелазе из једног душевног стања у друго описујући радости, изненађења, живахност, пркос, љутњу и умор детета, оригиналним

хармонским и ритмичким решењима је одсликао нагле промене расположења типичне за реаговање детета или промену различитих ликова у оквиру једне песме.

У наизглед једноставним интерпретативним захтевима, важно је пратити текст и држати мелодијску линију, при том водећи рачуна о стабилности вокалне позиције. Код оваквих композиција које захтевају промену боје гласа да би се исправно интерпретира-ла свака реч, постоји велики ризик да се позиција промени или нека од техничких компоненти испусти ван контроле.

Приступ интерпретативном процесу овог циклуса мора бити врло детаљан и аналитичан, како у читању музичког и говорног текста, тако и у тумачењу хармонских и динамичких промена које говоре о различитим расположењима и у детаљном техничком приступу сваком тону. Другим речима, не сме се одвојити техничка и интерпретативна компонента, већ је неопходно сваку реч и тон заједно тумачити и намештати од самог почетка рада. Све песме су писане као мали позоришни комади¹⁶.

С Няней

*Раскажи мне нянюшка,
раскажи мне, милая,
протого про буку страшного;
Как тот бука по лесам бродил,
как тот бука в лес детей носил,
и как грыз он их белые косточки,
и как детите кричали, плакали.
Нянюшка! ведь за тоих, детейто,
бука съел.
Што обидели няню старую ,
папу с мамой не послушали;
ведь за то он съел их, нянюшка?
Или вот што:
раскажи мне луиче процаря с царицей,
что за морем жили втерему богатом.
Еще царь все на ногу хромал,
как споткнется,
так гриб вы растет.
У царицы то все насморк был,
как чихнет стекла вдребезги!*

Са њањом

*Причај ми њањушка, причај ми мила,
О бабароги ужасној;
Како је та бабарога по шуми лутала,
Како је бабарога децу у шуму носила,
и како је гризла њихове
беле кошчице,
и како су деца викала и плакала.
Њањушка! Зар због тога је дечицу
бабарога појела.
Што су увредили њању стару,
оца и мајку нису слушали;
зар их је зато појела, њањушка?
Или ево:
причај ми о цару и царици,
што су преко мора живели
у двору богатом.
Тај је цар на ногу храмао и
где се спотакне,
ту печурка нарасте.
Царица је имала кијавицу*

¹⁶ Велику захвалност за преводе песама дугујем госпођи Драгани Анђелић Буњац и господину Зорану Стевановићу.

Знаеш, нянюшка, ты про буку то
уж не рассказывай.
Бог с ним, с букой! Расскажи мне, няня,
ту смешную ту!

И кад кихне стакло разбије!
Знаш, њањушка, не причај ми о бабароги.
Бог с њом, с бабарогом!
Причај ми њања, ту смешну, ту!

У првој песми је основно средство изражавања мелодијски речитатив. Прокомпонована песма, креће се у Бе-дуру, премда је све до пред крај тонално нестабилна, богата модалним хармонијама, хроматиком и алтерованим акордима.

Ритам текста се природно поклапа са мелодијским скоковима, мотиви се у вокалној деоници понављају али нема монотоније јер се стално дешавају хармонске, ритмичке и динамичке промене у пратњи.

Већ на почетку песме можемо видети пример вештине уклапања поетског и музичког текста:

Пример бр.1

М., С няней, т.1-5

1. С няней

Довольно скоро

Рас - ска - жи мне, ня - нюш - ка, рас - ска -

жи мне, ми - ла - я, про то - го про бу - ку страш - но - го;

Кроз целу песму је упечатљива тежња Мусоргског да сваку реч бескомпромисно правилно ритмички одреди, па тако имамо сталне промене метра 7/4, 3/4, 3/2, 5/4, 6/4. Ове промене су толико логичне, да извођач, уколико прати текст, нема потребу за до-

датним напором да пажљиво броји сваку промену. Песма је посвећена Александру Сергејевичу Даргомижском.

Друга песма је посвећена Виктору Александровичу Хартману¹⁷ и говори о несташном детету кога је дадиља казнила. Писана је у дводелном облику АБ, хармонски, тематски, у темпу и такту. Први део представљању и подсећа на *Scherzo* којим карикира строгу њању, тонално је нестабилан са јасним завршетком *in F*, са којим улази у други део.

Други део је тонално заокружен, у новој динамици и карактеру, описује кажњено дете које пролази кроз различита расположења: тугу, пркос и бес.

В углу	У ћошку
<i>Ах ты, проказник клубок размотал, прутки растерял! Ах ти! Все петли спустил! Чулок весь забрызгал чернилами! В угол! В угол! Пошел в угол! Проказник! Я ничего не сделал нянюшка, я чулочек не трогал нянюшка! Клубочек размотал котеночек, и пруточки разбросал котеночек. А Мишенька был паинка, Мишенька был умница. А няня злая, старая, у няни носик то запачканный Миша чистенький, причесанный, а у няни чепчик на боку. Няня Мишеньку обидела, напрасно в угол поставила; Миша больше не будет любить свою нянушку, вот што!</i>	<i>Ах ти враголане, Клупко си размотао, игле изгубио, Ах ти! Све петље су испуштене! Чарану си испрскоа мастилом! У ћошак! У ћошак! Иди у ћошак! Враголане! Ја ништа нисам урадио, њањо, чарапе нисам дирао, њањо, клупко је размотало маче, и игле је разбацало маче. А Мишења је био добрица, Мишења је био паметница. А њања зла, стара, њањи је нос умрљан. Миша је чист, Миша је почешљан, а њањи је капица накриво. њања је Мишењу увредила, без разлога у ћошак послала; Миша више неће волети своју њању, ето тако!</i>

Песма почиње набојем њањиног гнева, ознака за темпо је *Allegro molto*, сваки такт је појачан сфорцатима који појачавају њањину строгању и оштрину, а доњи регистар у

¹⁷ Виктор Александрович Гартман (1834-1873), руски архитекта, сценограф и уметник, један од оснивача псеудо руског стила у архитектури.

вокалној деоници даје њањи зрелост. За разлику од њање, Миша говори у високом центру, у легату и тихој динамици.

Прелазак из њањиног карактера је једноставно, а сликовито дочаран:

Пример бр. 2

М., В углу, 28-36

The image displays two systems of a musical score. The first system is for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Про.каз.ник!". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf*. The second system is marked "Вдвое медленнее" (twice as slow) and has the lyrics "-Я ни.че.го не сде.лад, ня.нюш.ка, я чу.". The piano accompaniment in the second system includes dynamic markings of *mf* and *p*.

Изванредно је креирана психолошка транзиција у којој дете убеђује да је лажно оптужено, преко интонације жалости до појачавања отпора и увређеног достојанства. Композитор се обилато служио разним агогичким средствима попут стаката, портата, сфорцата, чиме доприноси јаснијем означавању сваке речи и промени психолошког стања. Мишин текст је испрекидан паузама које сликовито дочаравају дете које измишља оправдања. Промена темпа је обележена као *Вдвое медленнее*-два пута спорије, а динамика расте у складу са расположењем детета, до последњих тактова у којима се смирује темпо, стабилизује хармонија и расте дечији пркос. Прецизним индикацијама композитор је свакако олакшао интерпретатору.

Познавање руског народног језика и карактера у целом опусу Мусоргског, па тако и у овим песмама, даје специфичан руски дух целокупом изразу, кроз употребу речи које се не могу јасно превести, а које постоје само у руском језику и правилним изговором потцртавају смисао, нпр. нянушка, умница, паинька или употреба деминутива уз меко ч својствено за руски језик (клубочек, котеночек, пруточки..)

<p>Жук <i>Няня, нянюшка! Что случилось, Няня, душенька! Я играл там на песочке за беседкой, где березки, строил домик из лучинок кленовых, тех, что мне мама, сама мама нацепала. Домик уж совсем построил, домик с крышккой, настоящий домик. Вдруг! На самой крышке жук сидит огромный, черный, толстый такой. Усами шевелит страшно так и прямо на меня все смотрит! Испугался я! А жук гудит, злится, крылья растопырил, схватить меня хочет. И налетел, в височек меня ударил! Я притился, нянюшка, присел, боюсь пошевельнуться! Только глазок один чуть – чуть открыл! И что же? Послушай, нянюшка. Жук лежит, сложивши лапки, кверху носиком, наспинке, и уж не злится и усами не шевелит, и не гудит уж, только крылышки дрожат! Что ж он, умер? Иль притворился? Что ж то, что же, скажи мне няня, с жукомто случилось? Меня ударил, а сам свалился! Что ж з то с ним случилось? С жуком то?</i></p>	<p>Буба <i>Дадо, дадице! Шта се десило, дадо душице! Играо сам се тамо на песку, иза сенице, где су березе, правио сам кућицу од дрваца јаворових, с оним које је мама, сама мама нацепкала. Кућицу сам већ скоро направио, кућица са кровом је права кићица. Одједном! Баш на крову буба седи огромна, црна, дебела тако. Брковима мрда тако страшно и право у мене зури! Ја сам се уплашио! А буба зуји, бесни, раширила крилца, хоће да ме зграби. И налете и у слепоочницу ме удари! Ја сам се притајио, дадо, Шћићурио сам се, плашим се да мрднем! Само сам на једно око малкице провирио! И шта? Слушај, дадо. Буба лежи на леђима, скупила ножице, нагоре јој носић, и више не бесни, и не стреса се и не зуји, само јој крилца подрхтавају! Да ли је умрла? Или се претвара? Шта се то, шта, кажи ми, дадо, са бубом том десило? Мене је ударила, а сама се срушила! Што се то с њом десило? Са бубом том?</i></p>
---	--

Трећа песма у циклусу је посвећена Владимиру Васиљевичу Стасову, облик песме би могао бити подељен на *abca*₁, у Еф-дуру, представља узнемиреност девојчице због сусрета са бубом. Карактеристичан је непрестани покрет осмина у клавирској деоници и брз, немиран темпо од самог почетка који асоцира на утрчавање уплашене и задихане девојчице. У вокалној деоници четвртинске и осминске нотне вредности испрекидане осминским паузама такође указују на немир.

Пример бр.3

М., Жук, т.1-3

Скоро, но не торопитъ

Ня - ня, ня - нюшка! Что случи - лось,

Композитор се обилато служи динамичким нијансама и акцентима, а сваки део је богат хармонијама и покретима који прате текст. Тако се први део завршава двоструко умањеним септакордом којим нагло прекида девојчицино узбуђење и прелази у драматичну ситуацију.

Други део почиње карактеристичним осминама на једном тону са сменом сфорзата и пјана како би појачао напетост. У пратњи је стално хроматско кретање баса, док линија гласа расте и динамички и интонативно.

У овом делу је занимљива боја напетости и ужаса којима девојчица описује свој доживљај кад је угледала бубу. Од тихе напетости са необичним хармонијама, повећава се њен страх, страшна буба право у њу гледа и расте драма до фортисима и тренутка кад је буба са висине удари.

Пример бр.4

М., Жук, т.19-27

настоищий домк. Вдруг!

На ее мой крышке

cresc.

sf

p

Одједном настаје велики пјано, девојчица се притајила и чека шта ће се даље десити, што представља и увод за трећи део.

У трећем делу (мало це) на педалу се мењају акорди, полако успорава хармонски ритам, смирује динамика, разрешује тонски материјал и прелази у Це-дур. Крај овог дела је миран и из короне на паузи почиње а₁ у јасном Еф-дуру који води до краја.

Реприза почиње истим мотивом хода бубе, са стакато осминама у пратњи, све време пратећи текст и полако смирује у диминуенду завршавајући на једном тону у карактеру питања које дете поставља „Шта се десило са бубом том?“

И у овој песми је верно описан дечији свет; дете које се први пут суочава са смрћу кроз смрт бубе и наивно, дечијом логиком описује овај „страшни“ догађај. Дивно је описана искреност детета којем је ово заиста страшно и стварно, без карикирања и имитирања детета, само једноставно и искрено описивање, као да је тај свет заиста композиторов свет стварности.

<p>С куклой</p> <p><i>Тяпа бай, бай, тяпа, спи, усни, угомон тебя возьми! Тяпа, спать надо, Тяпа спи, усни, Тяпу бука съест, серый волк возьмет в темный лес снесет! Тяпа, спи, усни. Что во сне увидишь, мне про то расскажешь: про остров чудный, где не жнут не сеют, где цветут и зреют груши наливные, день и ночь поют птички золотые! Бай, бай, баюбай, бай, бай Тяпа!</i></p>	<p>Са лутком</p> <p><i>Тјапа, буји-паји, Тјапа, спавај сањај, смири се! Тјапа, спавати мораиш. Тјапа спавај, сањај, Тјапу ће баук појести, сиви вук ће га у мрачну шуму однети! Тјапа спавај, сањај. О томе што будеш сањао, испричаћеш ми: о чудесном острву, где не жању, не сеју, где цветају и зру крушке сочне, дан и ноћ певају птичице златне! Буји-паји, буји-паји, буји-паји, Тјапа!</i></p>
--	--

Тяпа је назив за крпене лутке са којима су се деца играла у стара времена, што је још једна од речи својствених за руски језик, то је реч која се користи уместо властитог имена, омиљена играчка је *Тјапа*.

Трећа песма је посвећена Тањушки и Гоги Мусоргским, ћеркама композиторовог брата Филарета Петровича Мусоргског. Компонована је у троделном облику, хармонски стабилна, развијена на једном понављаном мотиву.

На прво читање стиче се утисак да је ова песма једноставна успаванка, са лепом мелодијом, нежна и мирна. Међутим, током детаљније анализе, јасно се могу одредити дубљи слојеви који приказују дечији карактер у игри успављивања лутке. Може се препознати имитирање одраслих док успављују дете, али кроз наивно дечије понављање и набрајање, нестрпљење и претварање.

Делови су међусобно одвојени генерал паузом, прва два су једноставна, али различита по карактеру. Први део је тема успаванке са сведеним речитативом без пратње, док у другом мења карактер променом тоналитета и необичним хармонијама, а вокалну деоницу спушта и тамни регистар чиме појачава значење речи : „Тјапу ће баук појести, сиви вук ће га у мрачну шуму однети!“

Пример бр.5

М., С куклой, т.4-8

У трећем делу развија успаванку са текстом о предивном острву „...где не жању и не сеју, где цветају и зру сочне крушке, где певају златне птице“. Овде је мелодијска линија успаванке монотона, али зато композитор у пратњи развија богате хармоније са разложеним акордима у басу, све до коначног смирења постепеном разградњом мотива, утишавањем динамике и кодом са реминисценцијом на први део.

Пета песма је посвећена Саше Кјуију, наивна молитва детета за ближе и даље рођаке и познанике. Подсећа на строфичну песму, а писана је у стабилном Ас-дуру. Прве две строфе су сличне по обиму и материјалу, док је трећа проширена, а четврта се разликује по пратњи, јер и овде композитор прати значење текста. У четвртој строфи дете заборавља шта даље и појављује се њањина грдња, праћена октавним покретима, затим свечани молитвени текст у дуру, који дете имитира у молу и пјано динамици. Песма има одвојени завршетак у основном тоналитету са знаком питања које остаје у атмосфери.

Духовито описано дете од којег њања очекује да се уредно помоли пред спавање, али је дете нестрпљиво па набраја сва имена, убрзава, за њега је молитва пред спавање обавеза коју мора испунити да се њања не наљути.

<p>На сон грядущий <i>Господи, помилуй папу и маму и спаси их господи!</i> <i>Господи помилуй брата Васеньку и брата Мишеньку.</i> <i>Господи, помилуй бабушку старенькую, пошли ты ей доброе здоровьице, бабушке добренькой, бабушке старенькой;</i> <i>Господи!</i> <i>И спаси божже наш:</i> <i>тетю Катю, тетю Наташу, тетю Машу, тетю Парашу, тетей: Любу, Варю и Сашу, и Олю, и Таню, и Надю;</i> <i>дядей: Петю и Колю, дядей: Володю, и Гришу, и Сашу, и всех их, господи, спаси и помилуй.</i> <i>И Фильку, и Ваньку, и Митьку, и Петьку, и Дашу, Пашу, Соню, Дунюшку....</i> <i>Няня, а няня! Как дальше няня?</i> <i>Вишь ты проказница какая!</i> <i>Уж сколько раз учила:</i> <i>Господи помилуй и меня грешную!</i> <i>Господи помилуй и меня грешную!</i> <i>Так? Нянушка?</i></p>	<p>Пред спавање <i>Господе помилуй тату и маму, и спаси их господе!</i> <i>Господе помилуй брацу Васеньку и брацу Мишеньку!</i> <i>Господе, помилуй бакицу стару, и дај јој добро здравље, бакици доброј, бакици старој.</i> <i>Господе!</i> <i>И спаси божже наш:</i> <i>тету Каћу, тету Наташу, тету Машу, тету Парашу, Тете: Љубу, Варју и Сашу, И Ољу, и Тању, и Нађу;</i> <i>тече: Пећу и Кољу, тече: Волођу, и Гришу, и Сашу;</i> <i>и све их, господе, спаси и помилуй.</i> <i>И Фильку, и Вањку, и Мићку, и Пећу, и Дашу, Пашу, Соњу, Дуњушу...</i> <i>Дадо, а дадо! Како даље дадо?</i> <i>Види враголанку каква је!</i> <i>Колико пута си учила:</i> <i>Господе помилуй и мене грешну!</i> <i>Господе помилуй и мене грешну!</i> <i>Је ли тако? Дадо?</i></p>
--	--

Тешкоћа коју треба превазићи у овој песми се налази у средњем делу када дете набраја имена на једној висини, са постепеним хроматским повишавањем интонације, а истовремено уситњавањем нотних вредности. Боја гласа се мора наместити тако да буде светла, да се добије утисак задиханости и нестрпљења, што је сасвим супротно од техничког правила да дах мора бити дубок, те ће мањак контроле на овом месту лако избити позицију.

Међутим, овде је још један детаљ по ком се може уочити генијалност Мусоргског. Врло прецизно је написао да сваки наглашени део речи одговара наглашеном делу такта, веродостојно пратећи текст набрајања триолама или акцентима. Пратећи смернице композитора, чак и ако не освести овај технички проблем, певач ће интуитивно подржати интонацију добрим дахом и чврстом позицијом, да би постигао овај ефекат.

Пример бр. 6

М., На сон грядущий, т.23-27

46

дядей: Во-ло-дю, и Гри-шу, и Са-шу; и всех их, гос-по-ди, спа-си и по-ми-луй. И

ускорая
Филь-ку, и Вань-ку, и Мать-ку, и Петь-ку, и

Да-шу, Па-шу, Со-ню, Ду-нюш-ку...

Шеста песма је прича девојчице која узбуђено објашњава мајци како мачка Морнар (Кот Матрос) покушава да себи нађе ручак у кавезу. Песма се креће у оквиру А-дура, премда није тонално стабилна, писана је у дводелном облику са уводом од пет тактова. Узнемирени пулсирајући ритам са стакато осминама у пратњи доноси атмосферу панике. Вокална деоница има много текста на осминама, постепене узлазне тонове са наглим скоковима септима на доле, испрекиданост осминским паузама, акценте и динамичке промене. И у овој песми је текст јасно музички означен.

Кот Матрос

Ай, ай, ай, ай мама, милая мама!
 Побежала я за зонтиком, мама,
 очень ведь жарко,
 шарила в комодe и в столе искала нет,
 како нарочно!
 Я второпях к окну подбежала может
 быть, зонтик там забыла...
 Вдруг вижу:
 на окнeто кот наш Матрос,
 забравшись на клетку, скребет!
 Снегирь дрожит,
 забился в угол, пищит.
 Зло меня взяло!
 З збрат, до птичек ты лаком!
 Нет! Постой, попался!
 Вишь ты, кот!
 Как ни в чем не бывало,
 стою я, смотрю в сторонку,
 только глазом одним подмечаю
 странно чтото;
 Кот спокойно в глаза мне смотрит,
 а сам уж лапу клетку заносит,
 только что думал схватить снегиря...
 А я его хлоп!
 Мама! Какая твердая клетка,
 пальцам так болно, мама!
 Вот самых кончиках, вот тут,
 так ноет, ноет так....
 Нет! каков котто, мама, а?

Мачак Морнар

Јао, јао, јао, јао мама, мила мама!
 Трчала сам по кишобран, мама,
 Страшна је врућина,
 Претурала сам по ормарићу, и тражила
 у столу, нема, као за инат!
 У журби сам дотрчала до прозора,
 можда сам кишобран тамо заборавила...
 Одједном видим:
 на прозору мачак наш Морнар,
 Успентрао се на кавез, гребе!
 Зимовка – дрхти,
 Завукла се у ћошак, пишти.
 Разбеснела сам се!
 Еј брате, на птицу си се намерио!
 Не! Стани, ухваћен си!
 Видиш какав си мачак!
 Као да се ништа није десило,
 стојим, гледам у страну,
 само оком једним примећујем
 да је нешто чудно;
 Мачак ме мирно у очи гледа,
 А шапом гура кавез,
 само је мислио како да ухвати зимовку,
 А ја сам њега ... трес!!!
 Мама! Какав тврди кавез,
 прсти ме тако боле, мама!
 На самим врховима, ево овде,
 тако бриди, бриди тако...
 Не! Какав је то мачак, мама, а?

У пратњи су илустровани описани догађаји као што је звук гребања по кавезу:

Пример бр.7

М., *Кот Матрос*, т.17-21

Духовита песма са мноштвом детаља и променом израза, захтева изузетну концентрацију током извођења. У брзом темпу је потребно изговорити много текста на непријатној интонацији и са честим скоковима, врло честе промене израза захтевају глумачку вештину, истовремено сложен музички текст подразумева велику прецизност, а све заједно стабилну вокалну технику која може подржати ове захтеве.

Поехал на палочке

Гоп! Гоп! Гоп, гоп!, Гей, поди! Гей! Гей!

Гей поди!

Гоп, гоп! ...Тпру! Стой!

Вася, а Вася!

*Слушай, приходи играть сегодня,
только не поздно!*

Ну ты, гоп!

Прощай Вася!

Я в Юкки поехал...

Путујем на штапићу

Ђиха! Ђиха! Ђиха, ђиха! Ђиха, ајде!

Ђиха! Ђиха!

Ђиха, ајде!... Оооо! Стој!

Васја, еј Васја!

*Слушај, дођи да се играмо данас,
Само немој касно!*

Ех ти, ђиха!

Збогом Васја!

Ја сам у Јуку пошао....

<p>только к вечеру непременно буду... мы ведь рано, очень рано спать ложимся; Приходи ж ужю! Тататататата! Поди! гей! Гей... Раздавлю! Ой больно! Ой ногу! Ой больно! Ой ногу! Сержинька! Что с тобою? Ну, полно плакать, пройдет дружок., Постыка, встань на ножки прямо, вот так дитя! Посмотри, какая прелесть! Видишь? В кустах, на лево? Ах, что за птичка дивная! Что за перышки! Видишь? Что ножка? Прошло? Прошло! Я в Юкки съездил, мама, теперь. Домой...терепиться надо... Гоп, гоп! Гости буду?Гоп! Терепиться надо...</p>	<p>Али до увече обавезно бићу... Та ми рано, Врло рано лежемо. Дођи после!! Тататататата! Ајде! Ђиха, ђиха.... Ударих се! Јој боли! Јој нога! Јој боли! Јој нога! Сержинька! Шта је с тобом? Но, доста плача, прођи ће, другар. Чекај, исправи се на ноге, тако, дете! Погледај каква лепота! Видиши? У грмљу, лево? Ах каква птичица дивна! Какво перје! Видиши? Како је ногица? Је ли прошло? Прошло! Био сам у Јуки мама, Мама, сада. Кући... журити морамо... Ђиха, ђиха! Дођи ће гости? Ђиха! Журити морамо....</p>
--	--

Четворделна песма (аа₁ба₂) са уводом од 5 тактова, док су делови одвојени карактеристичним ритмичким, хармонским и тоналним променама. Жива сцена игре са коњем на штапићу, испрекидана краћим разговором са Васјом, измишљеним другом, изненадни пад после кога следи смиривање уз промену боје и тоналитета кад долази мајка, она брзо лечи бол и реприза се наставља до краја ведре и брза. Песма је посвећена Димитрију Васиљевичу и Поликсени Степановни Стасов.

Најизраженији је прелаз између другог и трећег дела са хроматским акордима у покретима триола и са јаким акцентима који подижу напетост. Постепено разређује хроматику и други део завршава на Ге-дуру у којем започиње трећи део.

Трећи део описује мајку, топлим и меким фразама у вокалној деоници, док су хармоније у клавирској пратњи врло дисонантне и необичне. Овај необични спој асоцира са једне стране на мајчину топлину и утеху, а са друге стране подцртава да је претераност дечије реакције и чини је комичном.

Пример бр.8

М., Поехал на палочке, т.45-53

Гей, гей, по-ди!

Раз-дав-лю! Ой!

постепенно замедляя

Ой, боль-но! Ой, но-гу! Ой, боль-но! Ой, но-гу!

Циклус песама *Дечја соба* се ретко изводи и код нас и у свету. Цео циклус се изводи углавном у Русији и то у оквиру школских и едукативних програма, премда се чешће изводе песме појединачно. Певају их претежно сопрани, иако то није експлицитно написано, вероватно зато што је већи део песама написан у високом централном регистру који имитира дечији глас, а који је неудобан за дубље гласове.

Песме нису драматуршки повезане, па се редослед бира углавном према личним афинитетима, а тоналитети које сам одабрала за извођење су оригинални, без обзира на техничке тешкоће. Мислим да тоналитети и боје коју је композитор одабрао

најверодостојније одсликавају дечији карактер, различите ситуације и расположења у којима се дете налази.

Извођења на која сам наишла током истраживања су широког интерпретативног спектра, од карикирања и преглумљивања до прилично школских и равних извођења. Изузетак је јединствено и генијално извођење чувеног бугарског баса Бориса Христов¹⁸ који је са пијанистима Александром Лабинским¹⁹, Жералдом Муром²⁰ и диригентом Жоржом Зипиним²¹ снимио све песме Мусоргског (63) укључујући сва три циклуса, за *EMI Records, Mussorgky-Integrale des Melodies, Complete songs, 1951. u 1957. године*

Са невероватном једноставношћу, подцртавањем сваког и најситнијег детаља, изузетним вокално-техничким знањем и фасцинантном музикалношћу донео је Борис Христов овај циклус на непоновљив начин. Без карикирања, свака реч је јасна и разумљива не само због одличне дикције, већ и са јасним нијансирањем значења сваке речи, имитирањем дечијих звукова и мењање боје гласа, па се код промене ликова може помислити да пева други певач. Узор за сваког вокалног уметника коме треба тежити је врхунско умеће Бориса Христофа да свој огромни драмски глас смањи до најтананијих пјана, а мелодијски речитатив све време држи не мењајући вокалну позицију из које је могуће направити сваки следећи корак.

¹⁸ Борис Кирилов Христов (1914-1993), бугарски оперски певач, један од највећих басова двадесетог века. Поред великог оперског репертоара (Борис Годунов- „Борис Годунов“, Мусоргски; Филип II „Дон Карло“, Верди; Мефисто-„Фауст“, Гуно; Мефисто-„Мефистофел“ Боито, Иван Сусањин – „Иван Сусањин“, Глинка; Закариа-„Набуко“, Верди; Цар Иван-„Иван Грозни“, Римски Корсаков; Галички и Кончак у Бородиновом „Кнезу Игору“ и друге) гајио је и велики концертни репертоар и духовну православну музику. Наступао је у највећим оперским кућама у свету од матичне Софијске опере, преко миланске Скале, до њујоршког Метрополитена.

¹⁹Александар Иванович Лабински (1894-1963), руски пијаниста и диригент, емигрирао у Француску 1921. године, предавао на Руском конзерваторијуму Сергеј Рахмањин у Паризу. Као пијаниста, клавирски сарадник и као диригент снимио је велики број дискографских издања, првенствено руске музике.

²⁰ Gerald Moore (1899-1987) енглески пијаниста, познат по великој каријери клавирског сарадника славних певача попут Елизабет Шварцкопф, Викторије де Лос Анђелес, Дитриха Фишера Дискау и многих других. Држао је предавања о музици на позорници, радију и телевизији, објавио је низ чланака о музици и интерпретацији, мемоаре и практичне водиче за тумачење лида.

²¹ Georges Samuel Tzipine (1907-1987) , француски диригент, виолиниста и композитор, руско-јеврејског порекла, завршио је Конзерваториј у Паризу као виолиниста али је уз подршку Реиналда Хана наставио успешну каријеру као диригент. Био је велики пријатељ Артура Хонегера и премијерно извео велики број његових композиција, као и композиција Дариуса Милхауда, Франсиса Пуланка и других познатих композитора 20.века. Радио је као шеф диригент многих оркестара: сви најзначајнији француски оркестри, ББЦ Филхармонија, Ливерпулски краљевски оркестар, Београдска филхармонија и други. Снимио је велики број дела Мусоргског, Пучинија, Бизеа и многих других.

Велики је изазов извођење овог циклуса у ком су технички и интерпретативни захтеви наизглед једноставни, а граница између верне интерпетације и претеривања је јако мала. По мом мишљењу, сваки певач уз детаљну припрему и анализу овог циклуса, мора прецизно и свесно да одреди своје границе и могућности. Не сме се излазити из својих гласовних могућности и правити глас који је изван природности, а интерпретацију тражити искључиво у личном схватању и доживљају текста, без имитирања туђих извођења.

У циклусу песама *Дечја соба* се показује велики геније Модеста Мусоргског и његова способност да пројектује себе у различите психолошке типове, психичка стања, расположења, да свакодневне емоције опише на невероватно једноставан, а истовремено слојевит начин. Управо на тај начин се мора приступити интерпретацији да би она била верна композиторовим намерама и да би је публика тако схватила и доживела, слојевитошћу и прецизношћу треба стићи до апсолутне једноставности.

2. „Без солнца“ (Без сунца) – циклус песама за глас и клавир (1874)

- *В четырех стенах (У четири зида)*
- *Меня ты в толпе не узнала (Ниси ме у гомили препознала)*
- *Окончен празный, шумный день (Завршен је празан, бучни дан)*
- *Скучай (Чами)*
- *Елегия (Елегија)*
- *Над рекой (Над реком)*

Након неуспеха опере *Борис Годунов* и разлаза са друговима из „Петорице“ Мусоргски је проживљавао велику унутарњу кризу. У исто време 1874. године, изненада умире Надежда Опочињина, композиторова дугогодишња блиска пријатељица, у коју је он вероватно био потајно заљубљен. Након смрти његове мајке и Виктора Хартмана, ово је у кратком периоду био трећи губитак блиских особа из његовог живота, што је изазвало још већу тугу и депресију.

Усамљеност, скривена осећања и преживљавања тмурних расположења, пронашао је у песмама Голенишчев-Кутузова²² и спојио их у целину циклуса соло песама *Без сун-*

²² Арсений Аркадьевич Голенищев Кутузов (1848-1913) гроф, руски песник. На стихове Голенишчева - Кутузова композитор је написао вокалне циклусе „Без солнца“ (1874) и „Песни и пляски смерти“ (1875-1877), баладу „Забывтый“ (1874), романсу „Видение“ (1877). Написао је либрето опере „Сорочинская ярмарка“.

ца. За песника су ови стихови били исказ романтичних схватања, док су за Мусоргског имали много дубље значење и били су израз личних осећања.

„То нису описи природе, већ лирске исповести изражене музичким језиком фрагментарне декламације, хроматике и тоналне нестабилности, веома сродне импресионизму.“ (Пејовић, 1989: 159)

<p>1. В четырех стенах Комнатка тесная, тихая, милая, тень не проглядная, тень безответная; дума глубокая, песня унылая; в бющем сердце надежда заветная; быстрый полет за мгновением мгновения; взор неподвижный на счастье далекое, много сомнения, много терпения. Вот она, ночь моя, ночь, одинокая.</p>	<p>1. У четири зида Собица тесна, тиха, драга, сен непрозрачна, сен нема; дубоке мисли, песма тужна; у уздрхталом срицу нада заветна; брзи узлет ка магновењу магновења; непомични поглед на срећу далеку, много сумњи, много патње. Ево је, ноћ моја, ноћ, усамљена.</p>
---	--

Песма има фрагментарну структуру, оквирно је дводелна, а креће се у оквиру Де-дура. Мелодијски мотиви су обједињени са ритмичким мотивима у триолама, и можемо рећи да је цела песма без посебно значајних тематских, хармонских и ритмичких карактеристика. Вокална деоница је писана у доњој лаги чиме одсликава мрачну атмосферу у целој песми. Динамичке ознаке и ознаке за темпо прате значење текста.

Ова мала, деликатна песма, без тешких и болних дисонанци у својој једноставности постаје евокација текста. Мајсторски су пренете дубоке емоције насликане бојама очајне туге. Песма задивљује неком врстом помирења у којој је свака нота дословно нота гласа и пратње; у њима нема ништа случајно.

<p>2. Меня ты в толпе не узнала Меня ты в толпе не узнала, твой взгляд не сказал ничего. Но чудно и страшно мне стало, когда уловил я его: то было одно лишь мгновение; но верь мне, в нем перенес всей прошлой любви наслаждения, всю горечь забвенья и слез.</p>	<p>2. Ниси ме у гомили препознала Ниси ме у гомили препознала, твој поглед није рекао ништа. Али, било ми је чудесно и страшно када сам га ухватио: то је био само један трен; али веруј ми, у њему сам искусио све давне љубави и сласти, сву горчину заборава и суза.</p>
---	--

Друга песма прати пут прве песме, писана је у бе-молу и мало покретљивијем темпу *Andante con moto* у односу на *Andante tranquillo* прве песме. Ова песма је такође кратка, али са смелијим хармонијама које боје меланхолично расположење давне среће, бесмисленост и безнадежност садашњег тренутка.

Пример бр.9

М., Меня ты в толпе не узнала, т.1-2

The musical score for Example 9 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *Andante con moto* and the dynamic is *p*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the lyrics "Ме - ня ты в тол - пе не у -". The piano accompaniment features a complex harmonic structure with frequent changes in chord quality and register, including a *ppp* marking in the first measure.

Тоналитет се креће између Бе-дура и Де-дура, Песма почиње двоструко умањеним септакордом, а све време се креће између Бе-дура и Де-дура, уз много енхармонских замена којима се постиже промена боје.

Пример бр.10

М., Меня ты в толпе не узнала, т.11-12

The musical score for Example 10 shows measures 11 and 12 of the piece. The vocal line continues with the lyrics "го - речь заб - ве - нья и елез!". The piano accompaniment features a *p* dynamic marking in measure 11 and a *pp* marking in measure 12. The harmonic progression continues with complex chromatic and enharmonic changes.

<p>3. Окончен праздний, шумный день <i>Окончен праздний, шумный день; людская жизнь, умолкнув, дремлет. Все тихо. Майской ночи тень столицу спящую объемлет. Но сон от глаз моих бежит. И при лучах иной денницы воображение вертит годов утраченных страницы. Како будто вновь, вдыхая яд веденных, страстных сновидений, вдуше я воскрешаю ряд надежд, порывов, заблуждений... Увы, то призраки одни! Мне скучно с мертвой их толпою, и шум их старой болтовни уже не властен надо мною. Лишь тень, одна из всех теней, явилась мне, дыша любовью, и верный друг минувших дней, склонилась тихо к изголовью. И смело отдал ей одной всю душу я в слезе безмолвной, никем не зримой, счастья полной, в слезе, давно хранимой мной!</i></p>	<p>3. Завршен је празнични, бучан дан <i>Завршен је празнични, бучни дан; људски живот, замукао, дрема. Све је мирно. Мајске ноћи сенка је обавила успавану престоницу. Али сан бежи са мојих очију. И под зрацима друге зорњаче машта листа изгубљене странице година. И као да поново, удишући отров виђених, страствених снова, у души васкрсавам низ нада, порива и заблуда... Авај, то духови су само! Тескобно ми је с њиховом мртвом гомилом, и бука њихових старих прича више нада многа нема власт. Само сенка, једна од свих сенки, јавила ми се, дишући љубављу, и као верни пријатељ минулих дана, нагнула се тихо ка узглављу. И храбро њој јединој дадох сву душу у сузи немој, невиђеној, срећом испуњеној, у сузи, дуго чуваној!</i></p>
--	--

Трећа песма је писана у Це-дуру, фрагментарно подељена – аа₁ба₂ц са кодом која носи материјал из а. Песму карактеришу богате хармоније, много хроматике и ритма у покретима триоле који беспрекорно прате текст. У овој песми су врло карактеристичне промене расположења које су праћене променама покрета: мелодијски речитатив на самом почетку описује тренутак, велике и широке триоле са густим хармонијама у пратњи и драмском бојом говоре о тескоби и угушеној страсти, а мале триоле у пјану доносе лирску атмосферу сећања на изгубљену срећу. Динамика и ознаке темпа су такође у служби текста и појачавају супротстављена расположења тешког замора од неподношљиве градске буке до смираја и тужног сна о прошлости и неоствареној љубави.

<p>4. Скучай <i>Скучай.</i> <i>Ты создана для скуки.</i> <i>Без жгучих чувств отрады нет,</i> <i>как нет возврата без разлуки,</i> <i>как без боренья нет побед.</i> <i>Скучай.</i> <i>Скучай, словам любви внимая,</i> <i>в тиши сердечной пустоты,</i> <i>приветом лживым отвечая на правду</i> <i>девственной мечты.</i> <i>Скучай.</i> <i>С рожденья до могилы заране</i> <i>путь начертан твой:</i> <i>по капле ты истратишь силы</i> <i>потом умрешь</i> <i>и бог с тобой... и бог с тобой!</i></p>	<p>4. Чами <i>Чами.</i> <i>Ти си рођена за чамотињу.</i> <i>Без врелих осаћања нема утеха,</i> <i>као што нема повратка без расанка,</i> <i>као што без борбе нема победе.</i> <i>Чами.</i> <i>Чами, слушајући речи љубави,</i> <i>у тишини пустог срца,</i> <i>лажљивим поздравом одговарајући на</i> <i>истину девичанске маште.</i> <i>Чами.</i> <i>Од рођења до гроба, унапред,</i> <i>твој пут је утрт:</i> <i>кап по кап истрошићеш снагу,</i> <i>а онда умрети</i> <i>и бог с тобом ...и бог с тобом!</i></p>
--	---

Четврта песма је у основи речитатив са хармонском пратњом, минијатура, писана у ха-молу. Наизглед једноставна, ова песма у себи носи врло јако осећање љутње и огорчења, постигнуто на једноставан начин развијањем речитатива у мелодијску фразу и динамичким градацијама. Аугментација на крају песме обележена знаком *senza espressione* се може протумачити и као потпора бесмислу о ком текст говори.

Пример бр.11

М., Скучай, т.19-29

Злегия

В тумане дремлет ночь.
Безмолвная звезда сквозь дымку
облаков мерцает одиноко.
Звенят бубенцами уныло
и далеко коней пасущихся стада.
Как ночи облака,
изменчивые думы несутся надо мной,
тревожны и угрюмы;
в них отблески надежд,
когда то дорогих, давно потерянных,
давно уж не живых.
В них сожаления... и слезы.
Несутся думы те без цели и конца;

Елегија

Ноћ спава у магли.
Нема звезда кроз измаглицу облака
трепери усамљено.
Звоне туробно издалека прапорци
стада коња на паши.
Као ноћни облаци,
несталне мисли промичу нада мноу,
узнемирене и суморне.
у њима су одблесци нада,
некада драгих, давно изгубљених,
већ давно непостојећих.
У њима је сажалење ... и сузе.
Путују мисли без циља и краја;

<p><i>то, превратясь в черты любимого лица, зовут, рождая вновь в душе бывлые грезы, то, слившись в черный мрак, полны немой угрозы, грядущего борьбой пугают робкий ум, и слышится вдали нестройной жизни шум, толпы бездушной смех, вражды коварной ропот, житейской мелочи незаглушимый шопот, унылый смерти звон! Предвестница звезда, как будто полная стыда, скрывает светлый лик в тумане безотрадном, как будущность моя, немом и непроглядном.</i></p>	<p><i>на претворивши се у црте воленог лица, зову, рађајући поново у души старе снове, те, стапајући се с црним мраком, испуњени немом претњом будућом борбом плаше застрашени ум, и чује се у даљини нескладни живота шум, гомиле бездушне смех, мржње подмукле роптање, свакодневних ситница незаглушиви шапат, турбна смрти звоњава! Пророчка звезда, као да је пуна стида, крије светли лик у невеселој магли пустој, као будућност моја, немој и непрозирној.</i></p>
---	--

Последње две песме *Елегија* и *Над реком* описују исте слике: ноћ, усамљеност, сећања на прошлост и изгубљену љубав, празнину и бесмисленост садашњости.

Улогу клавирске пратње у ове две песме Мусоргски развија до богатства оркестарског звука, док користи импресионистичке хармоније. Он музиком ствара поетске слике које иду даље и дубље од самих речи.

<p><i>Над рекой</i> <i>Месяц задумчивый, звезды далекие с синего неба водами любуются. Молча смотрю я на воды глубокие; тайны волшебные сердцем в них чуются. Плещутя, таятся, ласкательно нежные; много в их ропоте силы чарующей. Слышатся думы и страсти безбрежные... Голос неведомый, душу волнующий, нежит, пугает, наводит сомнение. Слушать велит ли он с места б не сдвинулся; гонит ли прочь убежал бы в смятении; в глубь ли зовет без оглядки б я кинулся!</i></p>	<p><i>Над реком</i> <i>Месеџ замишљени, звезде далеке са сињег неба водама се диве. Ђутећи гледам на воде дубоке; Магичне тајне срцем се у у њима осећају. Запљускују, крују се, умиљато нежне; много је у њиховом ромору сила чаробних. Чују се мисли и страсти безграничне ... Глас непознат, душу узнемирава, разнежује, плаши, буди сумњу. Ако он нареди да слушаам, не бих се померио с места; Ако ме тера, побегао бих збуњен; у дубину да зове, без оклевања бих се бацио.</i></p>
---	--

У циклусу *Без сунца*, Мусоргски врло сугестивно описује мрачне мисли уз употребу много хроматике и тоналне нестабилности. Туга је присутна у свим песмама, али у оквиру сваке песме појединачно он се поиграва са обиљем енхармонских замена и тако на врло једноставан начин добија промену боје, емоције и значења.

У овом циклусу Мусоргски се не бави сликањем туђих живота, догађаја или природе. Овде његов живот постаје предмет његове уметности и одсликава га дубоко, топло, мрачно и нежно, али све време са потиснутом страшћу и љутњом. Са овог становишта треба посматрати и интерпретацију која мора бити одмерена али изузетно емотивна. За разлику од свих осталих песама из његовог опуса, у овим песмама је много израза неприхватљиво исто као и мало, свака фраза има свој живот и своје значење које се мора дубоко осмислити и проживети.

Циклус *Без сунца* сматрају делом које је у опусу Мусоргског у највећој мери интимно, али и највише блиско Достојевском по духу, и импресионистима по музичком језику (Фрид, 1984: 265). У овом делу он је био деценијама испред свог времена.

3. „Песни и пляски смрти“ (Песме и игре смрти) – циклус песама за глас и клавир (1875–1877)

- *Колыбельная (Успаванка)*
- *Серенада*
- *Трепак*
- *Полководец (Војсковођа)*

Циклус *Песме и игре смрти* представља јединствене портрете смрти у светској музичкој литератури. Сматране су врхунцем стваралаштва Модеста Мусоргског, а имале су велики утицај на многе композиторе XX века. Ове песме због својих стилских, историјских и психолошких карактеристика захтевају сложену и детаљну анализу како бисмо их у потпуности могли схватити и исправно интерпретирати.

Кроз осврт на живот и стваралаштво Модеста Мусоргског, можемо препознати логичан ток развоја и интересовања за истраживање и компоновање на тему смрти. Упркос тежњама ка рационалистичком вредновању природе, у овој фази живота, Мусоргски се интересовао за мистицизам, најмрачније приче духовног света, веровање и сујеверје. Он истражује појам смрти као неминовност која долази сваком човеку.



Alfred Rethel „Der Tod als Erwärger“

Током рада на опери *Хованичина*, Мусоргски и Голенишчев-Кутузов, су осмислили циклус песама којима је заједничка тема смрт. Смрт која припада свим класама и узрастима. Првобитна идеја за циклус под називом *Она* (Смрт), у коме су поред постојеће четири, биле још и скице за песму о смрти богатог човека, радника, државника, велике даме, цара, песника, трговца и свештеника, потекла је из западноевропске иконографске слике *Мртвачки плес*.

У касном средњем веку у западној Европи, у време великих епидемија куге, настао је *Dans Macabre* или *Мртвачки плес* као алегоријски приказ свеprisутне и неми-

новне смрти и пролазности живота. Мртвачки плес на иконама и фрескама приказиван је као плес или процесија живих људи и костура као персонификације смрти. Снага смрти правично уједињује све друштвене слојеве и најчешће су на фрескама поредани хијерархијски од папе, цара, преко службеника и сељака до детета. У представама плеса, смрт не напада живе, њен став је подругљив и ироничан, а ова тема је неизоставна у књижевној, ликовној и музичкој литератури од настанка до данас.

Коначни облик циклуса *Песме и игре смрти* Мусоргски гради од четири песме: *Успаванка*, *Серенада*, *Трепак* и *Војсковођа*. Свака песма приказује смрт у другачијем светлу користећи њене различите персонификације у различитим типовима песама. Парадоксална природа смрти је добронамерна и страховит спектар њених лица се открива на различите начине (Грахам, 2015)

Циклус не представља смрт као апстрактни, безоблични концепт који не може бити схваћен, већ као физичко, хуманоидно биће које је способно да се суочава са људима на њиховој разини. На тај начин нестаје страх од смрти, али истовремено Мусоргски показује свој нихилистички став према смрти у ком нема места за искупљење већ само за утеху земаљској патњи.

Сву љубав према људима, сав лични протест према неправди и људском страдању и патњи, Мусоргски је описао кроз трагичну музику овог циклуса. У *Песмама и играма смрти* су спојене све компоненте композиторовог генија. Он опседнуто прати реалистичку интерпретацију текста, али са невероватном вештином задржава суштинску вредност музике.

Фантастичну слику Смрти описао је Мусоргски као претворно створење, лик под различитим маскама које привлачи људе преварама, исмева их, обмањује и заводи, али и ослобађа патње и бола. Нови израз који доноси у овом циклусу песама је нераскидиво близак са трагичном иронијом композитора у овој фази његовог живота.

У песмама су описане слике, ликови и радње, природне појаве, па слободно можемо рећи да је свака песма минијатурна драма са уводом, разрадом и завршетком. У њима је композитор употребио спој стилске и суптилне декламације са пластичном, експресивном мелодијом, неприметно претапање речитатива у чисту мелодију, пратећи унутрашњи живот речи живописним и богатим хармонијама.

Циклус је формиран тако да не постоји музичка веза међу песмама већ само текстуална и тематска. Свака песма има сопствени сценарио која почиње описом, а завршава се изјавом главног лика-Смрти.

Циклус песама *Песме и игре смрти* захтева аналитички осмишљену интерпретацију, добру и стабилну вокалну технику која може подржати све интерпретативне захтеве. У овим песмама, више од свих других композиција Модеста Мусоргског, прилагођавање тексту је најважнија одлика исправне интерпретације.

1. Успаванка: Написана у априлу 1875. године, посвећена Ани Јаковљевној Варабјовој-Петровој. Док мајка бди над њим, грозничаво дете лежи у својој колевци. Пред свитање, на вратима се зачује куцање: Смрт. Мирним гласом саветује забринутој и уморној жени да се одмори, а она ће дете утешити и умирити.



Hans Holbein, Totentanz, Das Kind

<p>Колыбельная <i>Стонет ребенок. Свеча, нагарая, тускло мерцает кругом. Целую ночь, колыбелку качая мать не забылася сном. Ранымранехонько в дверь осторожно смерть сердобольная стук! Вздрыгнула мать, оглянулася тревожно. "Полно пугаться, мой друг! Бледно е утро уж смотрит в окошко. Плача, тоскуя, любя, ты утомилась. Вздремника немножко, я посижу та тебя. Угломнить ты дитя не сумела; слаще тебя я спою" "Тише! Ребенок мой мечется, бьется, душу терзает мою!" "Ну да са мною он скоро уймется. Баяшки, баю,баю". "Щечки бледнеют, слабет дыхане... Да замолчи же, молю!" "Доброе знаменье: стихнет страданье. Баяшки, баю,баю! "Прочь ты, проклятая! Лаской своею сгубишь ты радость мою" "Нет, мирный сон я младенцу навею. Баяшки, баю,баю" „Сжался, пожди допевть хоть мгновенье страшную песню твою "Видишь, уснул он под тихое пенье. Баяшки, баю,баю."</i></p>	<p>Успаванка <i>Дете стење. Свећа, догоревајући, мутно трепери,. Целу ноћ, колевку љуљајући мајка се није предала сну. Рано на врата смрт милосрдна куца! Мајка је уздрхтала, осврнула се забринута. „Доста је било страха, пријатељу мој! Бледо јутро већ гледа кроз прозор. Плачући, тужећи, волећи, уморила си се. Одремај мало, ја ћу поседети уместо тебе. Ниси успела да умириш дете; Певаћу слађе од тебе.“ „Тише, моје дете се мучи, трза се, Душу ми раздире!“ „Па да, са мног ће се ускоро смирити. Буји, паји, буји, паји“. „Образи бледе, слаби дисање... Па ућути, молим те!“ „Добар знак: патње ће утихнути. Буји, паји, буји, паји.“ „Одлази ти, проклетнице! Милоштом ћеиш убити моју радост!“ „Мирни сан ћу донети малишану. Буји, паји, буји, паји.“ „Сажали се, сачекај бар тренутак да допеваш своју страшну песму!“ „Видиш, уснуо је од тихе песме. Буји, паји, буји, паји“.</i></p>
--	--

Изузетно потресан дијалог између мајке и смрти је постигнут једноставним средствима, променама темпа и динамичким контрастима.

Увод је могуће посматрати на два начина: 1. Музички јасно одређених пет тактова октавног кретања са јасно заокруженим А-дуром и короном, 2. Четири такта октавног кретања који симболизују злокобне кораке смрти која улази у собу, напетост расте и октавне кретње у басу постају само позадина мелодијског речитатива у вокалној деоници, који доноси опис атмосфере у соби под светлом свеће и мајку која бди над умирућим дететом.

Динамика је тиха, готово нечујна са нијансама у оквиру једног такта, а темпо је *Lento doloroso*.

Пример бр.12

М., *Колыбельная*, 1-7

The image shows a musical score for a piece titled "Lento doloroso". It consists of two systems of music. The first system is a piano accompaniment in G major, 4/4 time, marked *pp*. The second system includes a vocal line with the lyrics "Сто лет ре-бе-нок." and "Све-", and a piano accompaniment. The piano part in the second system is marked *p* and *pp*. The tempo and mood are indicated as *Lento doloroso*.

Разређивањем тематског материјала, осминским паузама и све већим декрешендом појачава драму и већ потпуним шапатам са мецо воче у гласу описује: „Рано на врата смрт милосрдна куца!“, последња реч „куца“ у фрази је означена акцентом и сфорцатам чиме означава ужас тренутка уласка смрти.

Међутим, композитор иде даље са развојем напетости кроз динамику уз велики форте, кроз темпо уз ађитато, развој тоналног плана и коначно уз велики тремоло у басу:

Пример бр.13

М., Колыбельная, т.14-22

115

poco rit. *Moderato tranquillo*

бы - ла ся сном. Ра - ным-ра-не - хонь-ко

a mezzo voce *agitato*

в дверь о-сто-рож - но смерть сер-до-боль - на - я стук! Вздог-ну-ха

Lento funesto

мать, о-гля-ну - лась тре - веж - но. „Пол-но пуг-аться, мой друг!

poco dim.

Смрт улази сигурно, у мирном темпу, тихе динамике, умирујућег гласа са великим легатом и широком фразом, док се у басу развија злокобност са акцентом на држаном Ц и развијањем хармонија у покретима триола.

Пример бр.14

М., Кољибелная, т.20-31

Lento funesto

мать, о-гля-ну-лась тре-вж-но. „Пол-но пуг-аться, мой друг!

Блед-но-е ут-ро уж смо-трят в о-кош-ко. Пла-ча, то-е-

116
-ку-я, лю-бя, ты у-то-ми-лась. Вадрем-

ни-ка не-множ-ко, я по-си-жу за те-бя.

у-го-мо-нить ты дн-ти не су-ме-ла;

rall.

Смрт је увек у темпу *Lento/ Lento funesto*, са ознаком *tranquillo*, говори полако и смирено кроз богате, мрачне хармоније. Током развоја дијалога, Смрт постаје све мирнија. Сваки од њених следећих одељака прати исти кратки музички шаблон који се завршава мотивом обичне руске успаванке, која у овом облику звучи мрачно и подмукло.

Пример бр.15

М., *Кольбелная*, т.36-37

117

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, marked *Lento funesto* and *allarg.* It contains the lyrics: „Ну, да со мно-ю он ско-ро уй-мет-ся. Ба-юш-ки, ба-ю, ба-ю“. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The middle staff is the treble clef and the bottom staff is the bass clef. Both are marked with a piano (*p*) dynamic. The music is in a minor key and features a slow, somber tempo.

У исто време док се Смрт смирује, мајка постаје узнемиренија. Она пролази кроз различите фазе патње. Почетна динамика је означена тихо, она готово шапће и говори меко да не пробуди дете. У следећој фрази мајка је плашљива, љута и осуђује Смрт што је присутна. Динамика се повећава, а теситура гласа подиже. Како се мајчин бес и немоћ повећавају, како она пати и бори се, тако расте и тонална нестабилност која почиње на веома дисонантном акорду.

Пример бр.16

М., Колыбелная, 43-45

The musical score for Example 16 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked *Agitato* and *con dolore*, and the piano accompaniment is marked *Tranquillo*. The lyrics are: „Прочь ты, прокля-та-я! Лас-кой сво-е-ю сгу-башь ты ра-дость мо-ю.“ „Нет,

Последње мајчино обраћање је означено са *Con dolore*, мелодијска линија је појачано хроматска, а нестабилна хармонија доводи до смирења и болног прихватања неизбежне смрти детета.

Мелодијска линија Смрти иде све ниже и тријумфује у последњем такту песме са мотивом успаванке у великим триолама, готово шапатам у динамички *pp* са декрешендом до *ppp* и дубоком регистру.

Пример бр.17

М., Колыбельная, т.52-54

The musical score for Example 17 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked *rall.* and the piano accompaniment is marked *p*, *pp*, and *ppp*. The lyrics are: у-скул он под ти-хо-е пе-нье. Ба-юш-ки, ба-ю, ба-ю.

Горе наведени контрасти и динамичке нијансе се морају пажљиво технички решити. Два лика описана у песми се морају разликовати по боји и карактеру, што представља извесну опасност за уједначено певање и стабилно држање позиције. Извођач мора ефикасно приказати реализам песме, користећи динамику и промене темпа како би створио драмску путању и контрасте између два лика.

На самом почетку учења и читања текста, важно је одредити и јасно разграничити два карактера. Смрт, по мом мишљењу, мора да има тамну боју, али се не сме обојити насилно нити звучати зло, већ утешно и умирујуће, али претворно. Мајка је све узнеми-ренија што ће се добити светлијом бојом, испрекиданим и чујним даховима.

2. Серенада: У благој ноћи девојка умире у својој соби, смрт у лику витеза јој пева се-ренаду испод прозора, приближава јој се и заводи је.



Yasuo Shing, *Death and the Maiden*

Смрт и девојка је био уобичајени мотив у ренесансној уметности, нарочито у сликарству у Немачкој. Уобичајени облик показује само две фигуре, младу жену заробљену персонификацијом Смрти, која се често приказује као скелет. Слика се развила из Мртвачког плеса са додатним еротским подтекстом.

Мотив је оживљен у уметности романтичног периода, а најпознатије дело је песма Франца Шуберта²³ *Der Tod und das Mädchen*, на текст немачког песника Матија Клаудија²⁴ Мотиви из песме су коришћени и за компоновање чувеног гудачког квартета бр. 14.

Тема Смрт и девојка је предмет интересовања уметника до данас, па су међу најзначајнијим делима скулптура данске вајарке Елне Борх²⁵, уље на платну француског сликара Хенрија Левог²⁶ и филм Романа Поланског²⁷. Сва дела имају исту тему и назив *Смрт и девојка*.

<p>Серенада <i>Нега волшебная, ночь голубая, трепетный сумрак весны... внемлет, поникнув головкой, больная... шопот ночной тишины. Сон не смыкает блестящие очи, жизнь к наслаждению зовет; а под окошком в молчанье полночи смерть серенаду поет: В мраке неволи, суровой и тесной, молодость вянет твоя;</i></p>	<p>Серенада <i>Чаробно блаженство, плава ноћ, Трепери сумрак пролећа. Ослушкује, клонуте главе, болесница... шапат ноћне тишине. Сан не склапа њене блиставе очи, живот зове уживању; а под прозором у поноћном ћутању смрт серенаду пева: У мраку несреће, грубе и тескобне, младост твоја вене;</i></p>
---	--

²³ Franz Schubert (1797-1828) аустријски композитор, представник музичког романтизма. У кратком животу је написао око 630 соло песама, девет симфонија од којих је најпознатија „Недовршена“, неколико опера, клавирске сонате и многобројна дела камерне музике.

²⁴ Matthias Claudius (1740-1815) немачки песник и новинар, познат по књижевном псеудониму „Азмус“. Покренуо је и уређивао новине „Der Wandsbecker Bote“, написао је више поема које су објављене под називом „Asmus omnia sua secum portans“ међу којима је и поема „Der Tod und das Mädchen“.

²⁵ Erna Borch (1869-1950), данска вајарка, школовала се на Шенској уметничкој академији у Копенхагену, а усавршавала у Француској и Италији. Била је прва жена чија је скулптура „Death and the Maiden“ изложена је у Копенхагену у музеју скулптура Ny Carlsberg Glyptotek.

²⁶ Henri Leopold Levy (1840-1904) француски сликар, живео и радио у Нансију и Паризу, сликао је дела са историјским, библијским и митолошким темама, за слику „Херодијада“ 1872. године примио је Легију части

²⁷ Rajmund Roman Thierry Polanski (1933), француско-пољски филмски режисер, продуцент, сценарист и глумац. Познат је по великом филмском опусу и бурном приватном животу. Најпознатији филмови су „Розмарина беба“, „Кинеска четврт“, „Лудило“, „Смрт и девојка“, „Пијаниста“, „Оливер Твист“ и други. Добитник је награда на Филмским фестивалима у Берлину, Кану и Карловим Варима, Награде британске телевизије за филм и телевизију, добитник је награда Цезар и Оскар, као и многих других.

<p><i>рыцар неведомый, силой чудесной освобожу я тебя. Встань, посмотри на себя: красотою лик твой прозрачный блестит, щеки румяны, волнистой косою стан твой, как тучей обвит. Пристальных глаз голубое сиянье ярче небес и огня. Зноем полуденным веет дыханье... Ты обольстила меня. Слух твой пленился моей серенадой, рыцаря шопот твой звал. Рыцарь пришел за последней наградой, час упоенья настал. Нежен твой стан, упоителен трепет. О, задушу я тебя в крепких объятьях: любовный мой лепет слушай.... Молчи....Ты моя!</i></p>	<p><i>Витез непознат, силама чудесним ослободићу те. Устани, погледај се: лепотом твоје прозирно лице сја, образи румени, валовита коса обавија као облак твој струк. Продорних очију плава светлост Блиставија је од небеса и огња. Врелином подневном одише дах ... Завела си ме. Твој слух је освојила моја серенада, витеза је шапат твој звао. Витез је дошао по последњу награду, час заноса је наступио. Нежан је твој стас, заносан дрхтај. О, угушићу те снажним загрљајима: слушај мој љубавни мрмор... Ћути... Ти си моја!</i></p>
--	---

„Серенада“ је најконвенционалнија песма у целом циклусу, написана у мају 1875. године и посвећена Људмили Ивановној Шестаковој, сестри Михајла Глинке. Компонована је у облику ААБА са уводом и кодом, тонално заокружена и када напусти основни тоналитет ес-мол, у сваком новом делу се враћа и почиње са њим.

Први такт је октава на тону *ха* са короном. Из тишине се развијају романтични разложени акорди у шеснаестинама, темпо *Moderato*, а глас у великом легату описује идиличну ноћ и болесну девојку на самрти која жуди за животом. Динамика је уједначена, осим великог мистичног пјана у опису призора Смрти док под прозором пева серенаду. Завршетак уводног дела и најава Смрти је велики крешендо и ралетандо са декрешендом .

Пример бр.18

М., Серенада, т. 1-7

Moderato

Не га вол шеб на я, ночь го лу
ба я, тре пет ный су мрак вес -
вы... Внем лет, по

Смрт наступа са новим карактером, различитим од карактера који смо видели у *Успаванки*. Овде је заводник, витез који са великом страшћу очаравља девојку својом серенадом и коначно је осваја.

Улазак Смрти је означен темпом *L'istesso tempo alla breve*, а карактеристичан је пулсирајући ритам у 6/8 и 9/8 такту и непрекидна пулсација у басу која даје еротски набој целој композицији. Богате хармоније и динамичке нијансе у пратњи појачавају мелодијски израз вокалне деонице.

Пример бр.19

М., Серенада, т. 34-42

L'istesso tempo alla breve

„В мра - ке не - во - ли, су - ро - вой и
тес - ной, мо - ло - дость
вь - нет тво - я; ры - царь не -

Занимљиво је истовремено појачавање емоција, а разређивање хармоније и смањење динамике, док не остане најважнији пулс у басу на једном тону као откуцаји срца који се полако гасе.

Пример бр.20

М., Серенада, т.99-107

Музички пример бр. 20 из Мусоргског "Серенада" (т. 99-107). Садржи вокални и пијанистички делове. Вокални део има текст: "Не - жен твой стан, у - по - и - телен тре - пет. О, за - ду - шу я те - бя в крепких объ - ять - ях; лю - бов - ный мой ле - пет слу - шай...". Динамички напомене укључују *pp* и *ppp*.

Љубавни зов је интензиван и истинит, умирујући и нежан, динамиком и пулсирањем баса доведен до страственог шапата, верно одсликан тако да јасно можемо видети двоје љубавника у екстази. Тишина и нагли прекид са текстом „Моја си!“ у *форте* динамици са *крешендом* до језивог *сфорцата* на ес-мол акорду у пратњи који означава језиви тријумф Смрти.

Пример бр.21

М., Серенада, т.108-12

Музички пример бр. 21 из Мусоргског "Серенада" (т. 108-12). Садржи вокални и пијанистички делове. Вокални део има текст: "мол - чи... Ты мо - я!". Динамички напомене укључују *ppp parlando* и *f*.

Смрт је у овој песми представљена као снажна, атрактивна и надмоћна личност, која зна шта жели и како да оствари свој циљ. Интерпретација и боја тона морају бити јасне, чврсте и тенденциозне без обзира о којој динамици је реч.

3. Трепак: Ова песма је написана у фебруару 1875. године и посвећена певачу Осипу Афанасијевичу Петрову. На пустој степи бесни олуја, мужик на измаку снаге, пијан тетура. Долази смрт, игра трепак и наводи старца да легне у снег.



Мртвачки плес, Фреска у цркви Св.Тројице у Храстовљу, осликана око 1490. године

Трепак

Лес да поляны, без людье кругом.
Вюга и плачет, и стонет; чуется,
будто во мраке ночном злая
когого хоронит.
Глядь, так и есть!
В темноте мужика смерть обнимает,
ласкае, с пьяненьким пляшет
в двоём трепака,
на ухо песнь напеваает:
"Ох мужичок, старичок убогой,

Трепак

Шума и пољана, без људи наоколо.
Мећава и плаче, и леди,
чини се да зло у тами ноћи
неког сахрањује.
Гле, тако је!!
У тами смрт сељака заиграва, ласка,
са пијаним
у двоје плеше трепак,
на ухо му песму пева:
„О, сељаче, старче убоги,

<p>пјан напиљся, попелся, дорогой, а метель то, ведьма, поднялас, възграла, с поля в лес дремучий, невзначай загнала. Горем, тоской да нуждой томимый, ляг, прикорни да усни, родмый! Я тебя, голубчик мой, снежком сагрею, в круг тебя великую игру затею. Взбей ко постель, ты метел лебедка! Гей, начинай, запевай, погода! Сказку да такую, чтоб всю ночь тянулась, чтоб пъянчуге крепко под нее заснулось. Ой вы, леса, небеса да тучи, тьмь, ветерок да снежок летучий, свейтесь пеленою, снежной, пуховою; ею, как младенца, старичка прикрою. „Спи, мой дружок, мужичок счастливый, лето пришло, расцвело! Над нивой солнышко смеется да серпы гуляют; песенка несется, голубки летают.....”</p>	<p>Напио си се, запевао, драги, а међава, вештица, подигла се, разиграла, и с поля те у густу шуму, изненада, отерала. Жалозићу, тугом и немаштином мучен, лези, придремај, усни, рођени! Ја ћу тебе, голубе мој, снегом загрејати, Око тебе ћу велику игру започети. протреси му постелу, ти међаво лабуднице!! Хеј, отпочни песму, непогода! Бајку почни, али такву, да траје целу ноћ, да пијаница уз њу чврсто заспи. Ој ви, шуме, небеса и облаци, тамо, ветрићу и снегу што летиш, навејте пелену снежну, паперјасту; Као дете старца ћу покрити. „Савај, друже мој, сељаку срећни, лето је стигло, расцветано! Изнад њиве, сунце се смеје и српови шетају; песма се чује, голубице лете ...”</p>
--	---

Трећа песма у циклусу се заснива на руској традиционалној игри трепаку са снажно наглашеним ритмовима. Представљено је ново лице Смрти, са једне стране пуно презира и подругљиво, а са друге сажаљиво. Она заиграва и обмањује сељака, а истовремено га теши и штити ослобађајући га овоземаљске патње.

Уводни део песме приказује пијаног, сиромашног мужика како лута по пустоши у хладној и ветровитој руској ноћи. У вокалној деоници је мелодијски речитатив који, као и у осталим песмама, даје наративни карактер, док је у басу истакнута тема *Dies irae* и провлачи се током целог увода у варираном облику. Ознака за темпо *Lento assai. Tranquillo*, у изражајном пјану с означеним динамичким нијансирањима у сваком такту.

Прва три такта песме је могуће посматрати као увод, одвојен короном и другачијим тематским материјалом, премда у складу са досадашњим проучавањем овог циклуса, увод бих тумачила као опис све до прве најаве уласка смрти. У овој песми тај улазак се најављује раније када се у басу пви пут појвљује пулс трепака.

Пример бр.22
М., Трепак, т.1-6

Lento assai. Tranquillo

Лес да по - ля - ны, без - лю - дье кру - гом.

Вью - га и пла - чет, и сто - нет; чу - ет.ся, буд-то

Варијација теме *Dies irae* у пулсу трепака почиње у басу и најављује Смрт која обмањује мужика, а динамика је означена од пју пијанисима до великог крешенда на крају реченице, чиме појачава иронију обмане и ласкања.

Пример бр.23

М., Трепак, т.10-16

Росо а росо ріа шосо
 - го - то хо - ро - нит. Глядь, так и есть!

В тем - но - те му - жи - ка

смерть об - ни - ма - ет, лас - ка ет,

Почетак друге реченице овог дела је поново у пју пијанисиму уз постепено убрзавање и обогаћивање хармонија до велике градације и декрешендо уз поко ралентандо до наступа Смрти.

Смрт наступа у темпу *Allegretto moderato e pesante*, чврстом играчком карактеру, самоуверена, подругљива и претворна. Двојност њеног карактера се може тумачити и начином на који је тему *Dies irae* композитор варирано третирао у ритму трепака. Богатство динамичког сенчења истиче иронију сваке речи.

Пример бр.24

М., Трепак, т.21-27

Allegretto moderato e pesante

„Ох, мужичок, ста-ри-чок у - бо-гой, пьян напил-ся, пошлел-ся до - ро-гой,
а ме-тель-го, ведь-ма, под-ня-лась, взы-гра-ла, с по-ля в лес дре-му-чий

Кулминацију песме чине френетични хроматски пасажи у форте динамици, уклопљени од варираног тематског материјала трепака, који потврђују надмоћ Смрти у олујној ноћи.

Пример бр. 25

М., Трепак, т.39-40

Музички примерак бр. 25 из Мусоргског "Трепак" (т. 39-40). Слика приказује вокални и пијано делове. Вокални део садржи текст: "Вабей - ко по - стель, ты ме - тель - ле - бед - ка!". Пијано део карактерише се сложеним хроматским пасажима у басовој групи, укључујући мањим групама са разређеним нотним материјалом. Динамика је означена са *f* (forte). Темпо је *Andante*.

Хроматски пасаж прелази у басове у двоструко мањим групама са разређеним нотним материјалом, затим се у два такта једногласног прелаза враћа у први ступањ, динамиком и постепеним враћањем у првобитни темпо смирује и полако уводи у последњу слику.

Пример бр.26

М., Трепак, т.47-48

Музички примерак бр. 26 из Мусоргског "Трепак" (т. 47-48). Слика приказује пијано део са триплетима и временским променама. Темпо је означено са *Andante* и *Andante*. Динамика је означена са *f* (forte).

Још једно поновљено смирење се одвија на исти начин, са једним тактом једногласно прелаза и короном пред нови одељак.

Пример бр.27

М., Трепак, т.57-58

The musical score for Example 27 consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a 'rit.' marking and then changing to 'Andante tranquillo'. The lyrics 'Спк, мой дру -' are written below the vocal line. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a melodic line with a 'pp' dynamic marking. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with a '3' marking.

Почиње потпуно нови одељак у новом темпу *Andante tranquillo* у ком се свака фраза завршава успореном фигуром трепака, као последњом темом живота.

Пример бр.28

М., Трепак, т.57-58

The musical score for Example 28 is identical to Example 27, showing a vocal line and piano accompaniment. The tempo changes from 'rit.' to 'Andante tranquillo'. The vocal line includes the lyrics 'Спк, мой дру -'.

У последњим тактовима се чују звуци лета, певаће птица и осети боја сунца. Нежним гласом Смрт је успавала човека и ритам трепака полако откуцава и гаси се са откуцајима срца. Последњих шест тактова је инструментална кода у којој је на величанствено једноставан начин искориштен и обједињен тематски материјал, варирана тема трепака, хроматска пулсација у басу, а све стопљено у једноставан де-молу и пијанисиму који представља одлазећу душу.

Пример бр.29

М., Трепак, т.69-74

Трепак је једна од најуспелијих композиција Модеста Мусоргског, у којој је јединство музике и речи постигло целину драмског и емотивног доживљаја који слушаоца држи без даха све време трајања композиције. Уколико извођач доследно прати све ознаке и композиторове индикације, пажљиво ослушкује сваку промену у пратњи и добро тумачи карактер руског језика, доћи ће, по мом мишљењу, до једино могуће и исправне интерпретације.

4. Војсковођа: Песма је завршена у јуну 1877. године, а посвећена је Арсенију Аркадјевичу Голенишчеву-Кутузову.

Бесни битка, реке крви теку, људи се боре док не падне ноћ. Све је тихо само се чују јецаји рањених. У сјају месечине као војсковођа на свом белом коњу, окружена летом гавранова, појављује се Смрт. На коњу кружи око мртвих и рањених говорећи им охолно и свечано, да је она победник ове битке.



La mort et le mourant, Jean Jacques Grenville

Полководец

Грохочет битва, блещут брони,
орудья медные ревут,
бегут полки, несутся кони,
и реки красные текут.
Пылает полдень, люди бьются!
Склонилось солнце, бой сильней!
Закат бледнеет, не дерутся враги все
яростней и злей!
И пала ночь на поле брани.
Дружины в мраке разошлись....
Все стихло, и в ночном тумане
стенаья к небу поднялись.
Тогда, озарена луную,
на боевом своем коне,
костей сверкая белизною, явилась смерть.
И в тишине, внимая вопли и молитвы,
доволства гордого полна,

Војсковођа

Тутњи битка, блеште оклопи,
Топови бакарни ричу,
Надиру пукови, коњи јуре,
а реке црвене теку.
Гори подне, људи се боре!
Сунце се клони заласку, битка јача!
Сумрак бледи, не туку се непријатељи све
разжареније и љуће.
И ноћ је пала на бојно поље.
Војске се у мраку разилазе...
Све се стишало, а у ноћној магли,
јаук се до неба чује.
Тада, осветљена месецом,
на борбеном коњу,
светлуцајући белином костију,
појави се смрт.
И у тишини, ослушкујући вапаје и

<p>как полководец, место битвы кругом объехала она. На холм поднявшись, оглянулась, остановилась, улынулась... И над равниной боевой пронесся голос роковой: "Кончена битва! Я всех победила! Все предомной вы смирились, бойцы! Жизнь вас поссорила, я помирила! Дружно вставайте на смотр, мертвецы! Маршем торженственным мимо пройдите, войско мое я хочу сосчитать. В землю потом кости сложите, сладко от жизни в земле отдыхать! Годи незримо пройдут за годами, людях исчезнет и память о вас. Я не забуду! И громко над вами пир буду править в полуночный час! Пляской тяжелой землю сырую я притопчу, чтобы сен гробовую кости покинуть вовек не могли, что никогда вам не встать из земли!"</p>	<p>молитве, задовольства поносног пуна, као војсковођа, место битке је посетила. На узвишење попевши се, осврнула се, зауставила, насмешила... И преко бојног поља зачуо се судбински глас: „Битка је завршена! Ја све сам победила! Сви сте се смирили преда мном, борци! Живот вас је посвађао, ја сам вас помирила! Сложно устајте на смотру, мртви! Тријумфалним маршем продефиљујте мимо мене, своју војску желим да пребројим. У земљу потом кости положите, слатко је од живота у земљи се одморити! Године за годинама тихо ће проћи, Код људи ће нестати и сећање на вас. Ја нећу заборавити! И бучну над вама гозбу ћу приредити у поноћни час! Плесом ћу тешким сирову земљу тврдо утапати да таму гроба, кости никада не напусте, да никада из земље не устанете!"</p>
---	--

Песма *Војсковођа* нема ни тематско ни тонално заокружење форме, већ јединство целине резултира у првом реду из драматуршког развоја текста (Сковран-Перичић, 1991: 521). Може се поделити на три дела, који логичним драмским развојем излазе један из другог.

Од самог почетка песма има изузетно велики драмски набој који приказује битку, темпо *Vivo alla Guerra*; у пратњи је узнемирени покрет триола, у фортисимо динамици са јаким сфорцато акцентима, док је вокална деоница све време експонирана у високом регистру.

Пример бр. 30

М., Полководец, т.1-6

Vivo - alla guerra

Гро-хо-чет

бат-ва, бле-шут

бро-ни, о-ру-дья мед-ные ре.

Бука се утишава октавним кретањима триола које прелазе у акцентоване осмине и најављују нову атмосферу у новом темпу *Moderato assai* у великом декрешенду до пијана.

Пример бр.31

М., Полководец, т.25-27

Други одсек је пун контраста и дочарава бојно поље у ноћи после битке, језиву тишину која је прекидана јауцима рањеника. Једна од најзначајнијих карактеристика стваралаштва Модеста Мусоргског је посвећивање пажње најситнијим детаљима и вешта употреба једноставних изражајних средстава којима осликава поетске сцене.

Тако спонтаним преласцима у различита темпа ствара атмосферу растуће напетости, опис Смрти озарене месечевом светлошћу како на бојевом коњу обилази ратно поприште и ликује: *Moderato assai/Grave.Marziale/Andantino alla marcia/Risoluto*, уз велика динамичка сенчења од пијанисима до фортисима, са великим *крешендом* којим означава наступ Смрти.

Трећи одсек је морбидни свечани тријумф Смрти у ритму помпезног марша чија тема потиче из пољске устаничке песме. – *Tempo di Marcia. Grave. Pomposo.*

Пример бр.32

М., Полководец, т.61-66

Рува уходить.

на се-го-дня; от-дох-ни... Скуч-но Ма-ри-не. Ах, как скуч-но!

Moderato non troppo allegro e sempre capriccioso

Как то-ми-тель, но и вя-ло дни ва-дня, ми длят-ся.

Вокална деоница све време има водећу улогу, изузетно је експонирана у горњем регистру, у динамици од *f* до *ff*. Само у два такта, пратећи речи: „Живот вас је посвађао, ја помирила“ текст прате две мекане легато фразе у смањеној динамици, чиме истиче иронију бесмисла рата. До краја песме остаје једно лице Смрти, славодобитно, охоло и презриво које тријумфује у својој победи над животом.

Војсковођа је једина песма у циклусу у којој је Смрт представљена у мрачним тоновима, зла и охоло, она не обећава утеху и спас нити окончава патњу. Смрт поништава све, остају само кости затрпане у земљи за које нико неће знати, а покојника се нико неће сећати.

У овој песми је зазвучала потпуно нова тема за музику тог времена: тема протеста против рата и бесмисленог истребљења људских живота. Сву снагу, страст и осећај за правду, човекољубље и слободу, Мусоргски је уткао у овај циклус како би изразио свој бол и бес за смрт невиних људи, ратове, крвопролића и зло почињено у свету.

Песма *Војсковођа* је технички сложенија и захтевнија од свих песама из циклуса, а рекла бих вероватно и од свих песама из целог опуса Модеста Мусоргског. Експонирана у горњем регистру, а истовремено са јаком динамиком, инсистира на великом и помпезном тону, са густом готово оркестарском пратњом, може лако да заваља певача и да га одведе у потпуно погрешан правац.

Песму је неопходно већ приликом читања детаљно анализирати, одредити одсеке и равномерно распоредити снагу. Нарочито је важно добро поставити трећи одсек, када наступа Смрт, јер је посебно означен и захтева комплетно ангажовање и велику енергију да бисмо постигли потпун тонски израз на ком композитор инсистира.

Текст на поновљеним висинама захтева концентрисано држање сваког тона у позицији, на добром и стабилном даху без попуштања и одмора до самог краја. Крај сваке фразе мора бити добро подржан, како би следећу фразу започели са стабилном позицијом. Овај принцип јесте заправо основа вокалне технике, али у композицијама које захтевају овако интензиван драмски израз и написане су у високој теситури, мора се промислити и израчунати сваки тон. Уколико тонови нису довољно подржани, а драмски израз захтева много звука, доћи ће до подизања ларинкса, затварања резонантних простора, мишићи који учествују у производњи тона ће се згрчити и неће бити могуће произвести тон уопште или ће он бити непријатан и гуран, како за слушаоца тако и за извођача.

Цео циклус *Песме и игре смрти* је написан за средњи или дубоки глас, осим песме *Војсковођа* која је за ниже гласове готово неизводљива у оригиналној теситури. Везе међу песмама нису повезане са тоналитетима, те се многи певачи одлучују за ниже или више тоналитете зависно од вокалних предиспозиција или личног афинитета. Велики руски певачи Ирина Архипова, Елена Обрасцова, Димитриј Хвостовски и Олга Бородина као дубоки гласови, ову песму су певали у транспонованој верзији.

У овој теситури за терцу ниже, такође су висине изузетно експонирани, али ако се поштује основни принцип композитора – значај текста, онда је свакако за нижи глас удобније изговарати текст на тону f него на тону a^2 . Из ових разлога сам се определила за ову транспоновану верзију, како бих приоритет дала интерпретацији а не техници.

Пример бр.33

М., Полководец, Редакција П.Лпмм, Исполнительская редакция М.Аркадьева

Полководец

["Песни и пляски смерти" №4]
для среднего голоса

А.А.Голенищев-Кутузов

М.Мусоргский

Редакција П.Лпмм

Исполнительская редакция М.Аркадьева

Vivo-alla guerra *f*

Voice

Vivo-alla guerra Гро-хо - чет бит - ва,

Piano

ff *p* *cresc.* *f*

Током година је настало неколико различитих верзија циклуса *Песме и игре смрти*, са клавиром или оркестром и у различитим теситурама због тежине и великог распона. Дуго времена је било доступно само клавирско издање које је уредио Римски Корсаков и оркестрирано које су радили Римски Корсаков и Глазунов²⁸. Либерални однос Мусоргског према дисонанци и непоштовање конвенционалности у компоновању оног времена, погрешно је схваћено као незнање те је Римски Корсаков преузео на себе да исправи оно што је сматрао грешкама. Међутим, касније је ово издање проглашено за неаутентично, те је Шостакович²⁹ реорганизовао циклус и остао веран оригиналу.

²⁸ Алекса́ндр Константи́нович Глазунов (1865 — 1936), руски композитор и диригент. Био је професор Петроградског универзитета и најзначајнија личност међу композиторима окупљеним око Римски Корсакова, односно Бељајевског круга. Првенствено је инструментални музичар, усавршио је руску симфонијску - музику, у коју је унео могућности полифоног обликовања, потпунију углађеност форме и монументалност фактура (називан „руски Брамс“). Допrineо је и даљем изграђивању руске концертне, камерне, клавирске музике и балета. Написао је 8 симфонија, 4 симфонијске поеме, фантазију „Море“, балете „Рајмонда“, „Љубавна лирика“ и „Годишње доба“, сценску музику, кантате, композиције за хор

²⁹ Дми́трий Дми́триевич Шостако́вич (1906 — 1975) је био руски композитор, поред Игора Стравинског и Сергеја Прокофјева један од најзначајнијих руских композитора 20. века. Развија хибридни стил који подразумева раздобља од неокласицизма до постромантизма. Стварао је у доба режима Јосифа Стаљина и имао сложен однос са совјетском владом, тако да је писао химне власти, али се трудио и да остане на дистанци од комунистичког система, претрпевши притом две јавне осуде своје музике, те повремено забрану извођења његове музике. Написао је велики број симфонија, гудачких квартета, шест концерата, велики број дела филмске музике, а једно од најзначајнијих дела је опера „Леди Магбет Мценског округа“. Реоркестрирао је опере „Борис Годунов“ и „Хованшчина“ Модеста Мусоргског.

У циклусу *Песме и игре смрти* Мусоргски је постигао величанствено јединство истинске и суптилне декламације са пластичном, експресивном фразом, неприметно топлеће у речитативу са чистом мелодијом која беспрекорно прати унутрашњи живот речи, живописне и богате хармоније којима доноси атмосферу мрачних сила, али и гротеског сујеверја.

Његова интуиција и вештина се уједињују у идеји да прикаже Смрт као хуманоидно биће различитих карактера а истовремено више силе са којом се морамо суочити и обрачунати. Смрт која је истовремено пријатељ и претња, неминовна и коначна.

У музици која је досегла овај ниво, велики изазов за интерпретатора је реализовати ове захтеве и постићи иронију и двосмисленост у карактеру а истовремено задржати суштинску вредност музике.

Анализа оперских арија

Оперска арија је писана за један певачки глас уз пратњу оркестра. За разлику од краће, интровертне соло песме, која већином има клавирску а ређе оркестарску пратњу, арију неретко карактеришу не само веће димензије већ и изванредан спољни сјај (виртуозне колоратуре обично не одговарају интимном карактеру соло песме) као и начин третирања текста: у арији се често неки одломак текста више пита узастопце понавља (Сковран-Перичић, 1991: 330).

Горе наведена дефиниција оперске арије се подразумева за облик арије у најкласичнијем смислу. Међутим, оперска арија је у међувремену еволуирала као и сви остали музички облици, па јој се од 19. века даје улога којом се остварује динамичност драмског развоја.

У аријама из опера Модеста Мусоргског пре свега читамо стил његовог компоновања и уметничку мисао коју следи у свом целокупном стваралачком опусу. Његова уметност је у личном и оригиналном изразу чија намера није да буде у складу са правилима и друштвено прихваћен, већ му је намера да постигне апсолутни смисао.

Формално разграничење између арија и песама заправо не постоји, јер Мусоргски није следио форму, већ текст, карактер и значење да би добио драмску слику, што ћемо видети у анализи две одабране арије.

1. „Скучно Марине“ (Досадно је Марини) – арија Марине Мнишек из опере *Борис Годунов* (1869–1872)

Међу делима Модеста Мусоргског истиче се ремек дело које у потпуности приказује његов стваралачки лик - опера *Борис Годунов*. Грађу је нашао у истоименој драми Александра Пушкина, код историчара Карамазина, у другим историјским изворима као и у народним легендама.

Музичка драма у четири чина са прологом, подељена у осам слика, представља јединствено дело оперске литературе 19. века која на изузетан начин оцртава реалност. Оперу је почео писати 1868. године, а већ следеће године је била довршена. Међутим, Мусоргски није био задовољан овом редакцијом и врло брзо је почео са темељним прерађивањем. У том коначном облику дело је довршено 1872. године, а први пут изведено 1874.

Мусоргског је највише погодила негативна критика његових пријатеља а нарочито Цезара Кјуија. Разочаран, предао се пићу и приређивао импровизована извођења појединих делова у крчмама, где су извођачи били људи из народа којима је дело и било намењено.

Мусоргски је одступио од Пушкиновог текста и одбацио све споредне дворске интриге и усмерио ток радње да што потпуније прикаже главне протагонисте: народ и цара. Величанственом музиком дочарао је кремаљска звона у сцени крунисања, а народ се појављује у облику заједнице која подноси угњетавање власти или у карактеристичним ликовима, као што је нпр. сцена у крчми.

Борисову трагедију приказује богатим музичким средствима, кроз призоре тешких душевних патњи са великим познавањем унутрашњег живота и различитих психичких реакција и на тај начин тумачи преображај од владара до беспомоћног човека заробљеног у сопственој савести.

Пименов мирни речитативни језик је сасвим другачији од Борисовог декламовања које се повремено претвара у крикове. Богата хорска деоница која иде од речитатива до колоратура, народних напева у наступима монаха, затим инвентивне хармоније и неочекивани скокови, увек имају психолошко оправдање. Поједини тоналитети су везани за одређене личности, а оркестар је носилац лајтмотива градећи звучну позадину и колорит.

Потпуни контраст представља пољска сцена. Она је писана другим музичким језиком и тешко је у њој препознати Мусоргског. Да би остварио карактер пољског амбијента, он је целу слику изградио на ритму полонезе.

Ово дело поседује све карактеристике реализма, приказује друштвене односе и разумљиво је широким народним масама. Композитор преузима и обогаћује народни начин израза кроз препознатљиве мелодије, повезује традицију и савременост и на тај начин отвара пут европској и светској оперској литератури.

Ремек дело *Борис Годунов* је у тријумфу обишло свет, али не сасвим у облику који му је дао Мусоргски. Након његове смрти, Римски Корсаков је преузео све рукописе и темељно ревидирао партитуру ове опере. Другу оркестрацију је извршио Шостакович и та партитура је ближа извору али и она носи карактеристике свог редактора. Данас се опера *Борис Годунов* изводи у свим верзијама, премда оригинална партитура све више осваја светске оперске сцене.



Марина Мнишек (1588-1614)

Бурни период руске историје познат као „Смутно доба“ је период различитих догађаја, превирања, честих смена владара, спољашњих сукоба и пљачкашких похода, период великог броја различитих личности које су обележиле овај период, а међу њима је и значајан лик пољске лепотице Марине Мнишек.

Ћерка сандомирског војводе, лепотом је привлачила пажњу где год се појавила што је знала да искористи за остваривање својих или политичких амбиција свог оца. Маштала је о престолу и слави, богатству и љубави, истовремено била храбра авантуристкиња и размажена племкиња. У народу је остала запамћена по различитим предањима и била прва жена на руском престолу. Имала је буран живот и жалостан крај.

Легенда о Марини Мнишек и њен несвакидашњи карактер, привукли су пажњу великог руског песника Пушкина, који јој је дао простор и романтичну улогу у својој драми *Борис Годунов*. Пушкин је сажео неколико различитих историјских чињеница из Марининог живота у једну сцену, како би истакао њен утицај на долазак Димитрија Самозванца на престо.

У опери Модеста Мусоргског, Марини је посвећено више пажње. Кроз музику су описане њене различите особине, слојевитост карактера и личности. У четвртој слици првог чина, Марина у својој одаји слуша песме сандомирских девојака, а сама машта о слави.

<p>АРИЯ МАРИНЫ МНИШЕК <i>Скучно Марине. Ах, как скучно! Како то мително и вяло дни за днями длятся. Пусто, глупо так, бесплодно. Цельый сонм князей и графов и панов вельможных не разгонит скуки адской. Лишь там, в туманной дали, зорька ясная блеснула; то московский проходимец панне Мнишек приглянулся. Мой Димитрий, мститель грозный, беспощадный божий суд и божья кара за цевевича малютку, жертву власти не насытной, жертву алчности и злобы царязлодея, Годунова.</i></p>	<p>АРИЈА МАРИНЕ МНИШЕК <i>Досадно је Марини. Ох, како досадно! Како слабо и споро дан за даном пролази. Пусто, глупо, празно. Сви кнезови, грофови и принчеви неће испунити паклену досаду. Где тамо, у магловитој даљини, зора је бљеснула; то се московски пролазник, кнез Мнишек огласио. Мој Димитриј, сведок ужасне, немилосрдне Божије пресуде и Божије казне за младог цевевића, жертву власти незаситне, Жртву похлепе и злобе злочинца цара, Годунова.</i></p>
--	--

<p><i>Разбужу магнатов сонных, блеском злата и добычи заманю я шляхту. А тебя , мой самозванец, мой любовник томный, опою тебя слезами страсти жгучей, задушу тебя в объятых, зацелую, милый мой царевич, мой Димитрий, мой жених назуванный. Нежным лепетом любовным слух твой очарую. Панне Мнишек слишком скучны страсти томной излишня, пылких юношей моленья, речи пошлые магнатов. Панне Мнишек славы хочет, панна Мнишек власти жаждет!... На престол царей московских я царицей сяду, и в порфире златотканной солнцем заблестая. А красой своей чудесной я сражу тупых москалей и стада бояр кичливых бить челом себе заставлю. И прославят в сказках, былях, небылицах гордую свою царицу тупоумные москали ха,ха,ха,ха,ха,.....</i></p>	<p><i>Привући ћу магнате сањиве, блеском злата и плена. А тебе, мој самозванче, мој љубавнице, врелим сузама страсти, угушићу у загрљајима, пољупцима, мој драги принче, мој Димитрије, мој верениче славни. Нежним љубавним шапатам слух ћу ти очарати. Кнез Мнишек је досадан са танким изливима страсти ватрених младића, простих магната. Кнез Мнишек славу жели, кнез Мнишек је власти жељан! На престолу московског царства Ја царица седим, у одори златној сунцем обасјаној. И лепетом својом чудесном, борићу се против глупих Московљана и чете бојара на чије ћу чело себе ставити. И глупави Московљани ће ме славити у причама и бајкама као горду своју царицу! ха, ха, ха, ха, ха,</i></p>
--	---

Музички текст изванредно подржава садржај и речи. Песма девојака је написана у ведром Е-дуру, двочетвртинског такта у *Allegretto con grazia* темпу, врло једноставне оркестарске пратње. Пољска сцена почиње мазурком, богатим и густим оркестром који показује раскош и оцртава пољски карактер.

Марина се довољно забављала, постало јој је досадно, распушта дворкиње и остаје сама. Арија је написана у е-молу, прво мирно и сетно затим прелази у темпо *Moderato non troppo allegro e sempre capriccioso*. Већ самим карактером темпа је композитор наметнуо Маринин карактер, размажене, каприциозне и охولة манипулаторке.

Пример бр. 33

М., Скучно Марине, т.1-6

Музички примерак из опере "Марица" Модеста Мусоргског. Напомена: Рука уходит.

на се-го-дня; от-дох-ни... Скуч-но Ма-ри-не. Ах, как скуч-но!

Moderato non troppo allegro e sempre capriccioso

Как то-ми-тель, но и вы-ло-ди ба-дня, ми-длят-ся.

У суштини су и музички и поетски текст врло једноставни и као и у ранијим примерима, верно се употпуњују. Повремено се појављује тема мазурке која симболизује Маринино пољско порекло, али је оштрија па тако и Маринином лику даје другачији карактер. Током целе арије је врло лако пратити ток њених мисли које је композитор јасно подвукао индикацијама, променом темпа, тоналитета или агогике.

У овој арији је Мусоргски описао комплетан лик Марине Мнишек, њен карактер, жеље, амбиције и недоумице, тако да је арија основ за изградњу целог драмског лика. Пре него што се започне анализа лика, неопходно је проучити суштину музике.

Анализирајући лик Марине Мнишек, можемо доћи до закључка да су промене расположења, стања и атмосфере недељиве од музичког лика, а њен музички лик је слојевит и изнијансиран до детаља. У генијалном запису Мусоргског, могуће је пронаћи подтекст и унутрашњу интонацију, синтезу осећања и мисли без обзира на идеју и захтеве редитеља.

До овог закључка се може доћи и поредећи врхунска извођења. Различит приступ, време у ком је радња смештена, начин на који су описани ликови и односи између њих као и спољња атмосфера, оправдани су уколико је идеја композитора праћена у потпуности и музички захтеви испуњени.

1. Марински театар, Санкт Петербург, 1990. година, диригент В.Гергијев, редитељ А.Тарковски, Марина Олга Бородина-Олга Бородина у улози Марине је отмена, достојанствена и суздржана, истовремено млада и шармантна. Продукција која стриктно прати композиторов текст и без визуелног доживљаја, музичко извођење је врхунско.

2. Филмована верзија 1989. Лондонски симфонијски оркестар, диригент М. Ростропович, редитељ А. Зулавски, Марина-глас Галина Вишњевска, глума-Делфин Форест – У потпуној супротности од претходног извођења, ова верзија се заснива искључиво на глуми, сценографији, на вештом кадрирању и драматургији коју је много лакше извести на филму него на позоришној сцени. Марина је представљена као хистерична, размажена девојка, а с обзиром да су музички елементи занемарени и нису довољно испоштовани захтеви композитора, можемо са правом рећи да је ово промашено извођење.

3. Фестивал Салцбург, 1998. Берлинска филхармонија, диригент К. Абадо, редитељ Х. Вернике, Марина – Маријана Липовшек - У овом извођењу се види утицај националности и субјективности редитеља. Наиме, радња је смештена у 20. век, у време комунизма и стаљинизма, сценографија и костими представљају соцреалистичку беду, што је у последње време за немачке редитеље типично тумачење руске културе. Све је сиво, осим Марине у црвеној раскошној хаљини на богатом пољском двору, Марина Маријане Липовшек је зла, надмена и манипулативна. Музичко извођење је врхунско, сви захтеви композитора су верно спроведени, па сценски утицај не квари општи утисак.

4. Метрополитен опера, 2010. Диригент В. Гергијев, режија Деби Милер, Марина Екатерина Семенчук – Прецизно извођење, класично сценско упризорење али са модерним детаљима и савременим сценским изразом, богатство звука и емоција, сценска раскош, и велики уметници. Мислим да је управо овакво извођење Мусоргски имао на уму кад је стварао ову оперу.

Арија Марине се изводи и концертно уз клавирску или оркестарску пратњу што захтева исти ниво припреме као за целу улогу.

2. „Силы потайные...“ (Силе мрачне) – сцена гатања Марфе из опере *Хованичина* (1872-1880)

Опера *Хованичина* је настала по либрету самог Мусоргског који је ово дело радио од 1872. године до смрти, али га није завршио. Коначни облик му је дао Римски –Корсаков и опера је први пут изведена 1886. године. Презирни израз *хованичина* потиче од Петра Великог, који је под овим изразом подразумевао сплетке и насилне подухвате које су предводили кнежеви Ховански.

Грађу за оперу *Хованичина*, Мусоргски је узео такође из критичног периода руске историје са краја 17. века. Ова народна драма представља широку историјску слику попуњену различитим ликовима из свих слојева тадашњег руског друштва. Пијани стрелци, религиозни фанатици, аутократски бојари, персијске робиње, гладни народ: сујеверје, очај, немоћ, туга, љубавно разочарење, издаја, смрт...све је обједињено у овом јединственом оперском делу.

Драмска радња у опери је, у време настајања, имала одређено политичко значење, јер су у царској Русији преовладала застарела, конзервативна схватања и промене су биле неопходне. Либералне идеје са запада, обојене утопистичким социјализмом, налазиле су на ватрени одзив у руском друштву. Целокупно друштво је било надахнуто идеалима слободе и братске љубави, па је сасвим природно да су нове идеје утицале на ново схватање уметности (Грба, стр.303)

Мусоргски, као радикалан реалиста, био је убеђен да је задатак уметника упорно испитивање најпрефињенијих одлика индивидуа и маса и да музика никад није сама себи циљ, већ само средство за звучно уобличавање спољног света и живота. Његови ликови у *Хованичини* су истинска жива бића. Поред величанствених масовних приказа и изузетних хорских нумера, значајан простор је посвећен и младој раскољници Марфи и њеној трагичној љубави према Андреју Хованском.

У лику Марфе је обједињен лик сурове раскољнице непоколебљиве у својим убеђенима и страствене, трагично заљубљене жене коју је Мусоргски приказао у природном облику и кроз њу описао снагу и духовну лепоту руске жене из народа. Дао јој је лепе, експресивне мелодијске фразе са мотивима народних песама, а јак карактер и снагу је обојио доделивши ову улогу алту-мецосопрану.

Једна од најуспелијих сцена у опери је Сцена гатања Марфе кнезу Галицину из трећег чина. У овој сцени Марфа успешно игра улогу пророчице, а њена права осећања остају скривена.

<p>Сцена гадания Марфы <i>Силы потайные, силы великие , души отбывшие в мир неведомый, к вам взываю!</i> <i>Души утопшие, души погибшие, тайны познавшие мира подводного, здесь ли вы?</i> <i>Страхом томимому князю боярину тайну судб его, вмаке сокрытую откроетель ? Тихо и чисто в поднебесье, светом волшебным все озарено, силы потайные зов мой услышали. Княже, судьбы твоей тайна открывается: с коварной усмешкою лики злобные вокруг тебя, княже, плотно сомкнулися, лики, тебе знакомые, путь у казуют куда то далече.... Вижу светло правда сказалась.... Княже, тебе угрожает опала и заточенье в дальнем краю, отнимется власть и богатство, и знатность на век от тебя. Ни слава в минувшем, ни доблесть, ни знание ничто не спасет тебя.... судьба так решила. Узнаешь, мой княже, нужду и лишения, великую страду печаль, в той страде в горючих слезах познаешь ты всю правду земли....</i></p>	<p>Сцена Марфиног гатања <i>Силе тајне, силе велике, душе из непознатог света, вас зовем!</i> <i>Душе утопљених, душе погинулих, познаваоци подземних тајни, да ли сте овде?</i> <i>Страх мучи кнеза бојара, тајна судбине његове, да ли је у мраку скривена? Тихо и чисто на небу, магичном светлошћу осветљене тајне силе су чуле мој позив. Кнеже, тајна судбине твоје је откривена: са подмуклим смешком злобни лик око тебекнеже, круг чврсто затвара, лица, теби позната, пут показује куда далеко.... Видим да је светлост тачно погодила Кнеже, теби прете срамота и заточеништво на самом крају, одузета власт и богатство, и моћ заувек од тебе.... Ни слава проишла, ни јунаштво, ни знање, ништа те неће спасити..... судбина је тако одлучила. Упознаћеш мој кнеже, тешкоће и беду велико трагично страдање, на том путу ћеш кроз горке сузе упознати сву истину на земљи....</i></p>
---	---

Ова сцена је нешто другачија од других, по структури и по изразу. Арија се састоји из три одсека, први представља театаралност прорицања судбине и призивања подземних сила што је приказано речитативним фразама са оштрим мелодијским скоковима и

пунктираним ритмовима, док је мистична атмосфера створена супротно узвицима чаролије са легато фразама у пијанисиму у дубокој лаги.

Пример бр.33

М., *Силы потайные...*, т. 7-16

Голос

Си - лы по тай - ны - е, си - лы вели - ки - е, ду - ши, от - быв - ши - е
в мир не - ве - домый, к вам зы - ва - ю! Ду - ши у - топ - шие,
ду - ши по - гиб - ши - е, тай - ны по - знав - ши - е ми - ра под - вод - ного,

2705

Други одсек доноси дивне широке распеване фразе, промену тоналитета који из мистичне атмосфере прелази у фантастику.

Пример бр. 34

М., Силы потайные..., т. 24-29

Музички примерак бр. 34 из опере Модеста Мусоргског 'Силы потайные...'. Показује вокални и пијанистички делови. Вокални део садржи стихове: 'Ти - хо и чи - сто в под - не - ба - сье, все - том вол - шеб - ным все о - за - ре - но,'. Пијанистички део карактерише динамичким напонимама попут *pp*, *sf dim.*, *p* и *raso sf*, као и ритмичким фигурама попут тремолоа и октавних фигурама.

а уз *accelerando* на крају одсека и тремоло у пратњи подцртава значај пророчанства и даје му извесну боју злокобности.

Пример бр. 35

М., Силы потайные..., т. 43-44

Музички примерак бр. 35 из опере Модеста Мусоргског 'Силы потайные...'. Показује вокални и пијанистички делови. Вокални део садржи стихове: 'Ви - жу свет - ло - пра - вда сказа - лась... КНЯЗЬ ГОЛИЦЫН'. Пијанистички део карактерише динамичким напонимама попут *sf* и *sf*, као и ритмичким фигурама попут тремолоа.

Трећи одсек је миран, широк и распеван, говори о страдању које чека кнеза, али и неминовности мирења са судбином које је осликао кроз промену тоналитета и боје. Ова

тема се понавља поново у четвртм чину када кнеза протерују, где се види веза између Марфиног пророчанства и пропалог кнеза.

Пример бр.36

М., *Силы потайные...*, т.46-51

Tempo I. Tranquillo *p*

те - бе у - гро - жа - ет о - па - ла и за - то -

- че - нье в даль - нем кра - ю, от - ни - мет - ся вла - сть и бо -

Лепота музике и стваралачко умеће Модеста Мусоргског у овој арији су величанствени и од извођача не захтевају никакву посебну анализу. Потребни су само добар дах који ће подржати дугачке фразе и осећај за ток фразе.

У ремек делима оперске литературе попут опера *Борис Годунов* и *Хованичина* ниједна се нота не може додати или одузети. Композитор је све написао и за добру изградњу лика, потребно је савладати певање и музичке захтеве које је поставио. Није ствар у анализи већ у синтези. Музика и вокална уметност сачињавају основу за трећу – сценску уметност (Станиславски, 2002)

Интерпретација дела и њеног сценског остварења зависи од начина читања, разумевања и индивидуалности извођача. Спољни изглед, костими, декорација, реквизити и сл., вреде само уколико помажу интензивности драмске радње. Средства се морају просуђивати према сврси (Брехт, 1979). У театру се истина може приказати у стварном и у

фантастичном облику. Лица могу бити ненашминкана и држати се „посве природно“, а све може бити превара или они могу носити гротескне маске а приказивати стварност. Међутим, у опери је музика водиља драме и она се мора поштовати.

Анализирати улогу музички или психолошки је само процес у стварању улоге. Након детаљног истраживања, право стваралаштво почиње када је улога прочитана, анализирана и технички савладана и када дође до првог сусрета са сценом. Излазак на прву сценску пробу подразумева суочавање са својим инстинктом, предосећањем сличним истини и због тога истинским осећањем. То нису праве страсти, то је израз страсти али не директан, непосредан, подсвестан, већ тако рећи унутрашњи шапат осећања (Станиславски, 2002)

Да ли ће улога бити остварена занимљиво и да ли ће је публика осетити, не зависи највише од редитеља већ од самог певача/глумца. Он мора пронаћи унутрашњу сврху улоге, унутрашње побуде, разлоге, околности у којима се и ради којих се врши радња. Сценска радња мора бити унутрашње оправдана, логична, доследна и могућа у стварности (Станиславски, 2002). И поново долазимо до тога да читање музике намеће сврху.

У музици је дат ритам и тон. Активна мисао о музичком и говорном тексту као јединственом тексту мора стварати подтекст и само тада је могуће остварити унутрашњу интонацију и топлину интерпретације коју ће публика осетити и разумети.

Закључак

У овом раду сам желела да покажем да за певача не треба да постоји велика разлика у оперском и камерном изразу, јер он мора своје унутрашње разлоге пронаћи без обзира на спољне околности, искључиво следећи текст и намеру композитора. Другим речима, савремени певач мора развијати способност тумачења и разумевања како улоге која се пред њим налази, тако и целог дела и композиторових идеја. Сваки певач мора имати своја оригинална прилагођавања, која припадају само њему, а најразноврснијег су порекла и вредности (Станиславски, 2009).

У ситуацијама кад се са истом улогом наступа у различитим продукцијама, са различитима тумачењима и захтевима диригента и редитеља, певач се мора прилагодити тим новим условима а ипак задржати индивидуалност.

Са друге стране, уколико се певач налази на концертном подијуму, без обзира на услове, акустику, публику и слично, он мора задржати своју првобитну идеју. Промена околности и средине мења збивање, али не сме променити логику стварања уметничког дела и његово представљање.

Понекад су стваралаштво и способност прилагођавања, оно нешто невидљиво што се не може изрећи речима, подсвест, интуиција, таленат, музикалност, осећај за сцену, њено време и простор. Стварање улоге или концертне композиције, није само њено спољашње представљање, већ приказивање унутрашњег живота личности, емоције или стања која се тумачи, прилагођавајући том животу сопствена људска осећања, дајући му све органске елементе сопствене душе.

Тумачење лика читајући музику, савладавајући техничке захтеве вокалног лика, пратећи сугестије композитора и преживљавајући оно што нам је он даривао, је једини пут до остварења истине, а то је свакако најлакше са делима генијалних композитора као што је Модест Мусоргски.

Литература:

1. Адорно, Теодор В. „Грађанска опера“, *Музички талас 1-2*. Београд 1997.
2. Адорно, Теодор В. „О проблему гласбене анализе“, *Звук 3*. Загреб
3. Andreis, Josip. *Historija muzike*. Zagreb, Školska knjiga 1966.
4. Арнаутовић, Јелена и други. *Фигуре у покрету – савремена западна естетика, филозофија и теорија уметности*. Београд, Вујичић колекција, 2009.
5. Брехт, Бертолд. *Дијалектика у театру*. Београд, Нолит 1979.
6. Божанић, Зоран. *Музичка фраза*. Београд, Клио, 2007.
7. Гарсија, Мануел Млађи. *Комплетна расправа о певачком умећу*. Београд, Студио Лирика, 2003.
8. Graham, M. A. „Musical Portrayals of Death in Mussorgsky’s Songs and Dances of Death”. *Dissertation The University of Southern Mississippi – The Aquila Digital Community*. (Spring 5–2015)
9. Gasparov, Boris. *Five Operas and a Symphony /Word and Music in Russian culture*. New Haven and London, Yale University Press 2005.
10. Грба, Недељко. *Бисери оперске ризнице*. Београд, Београдска књига, 2002.
11. Dolar, Mladen. *A voice and nothing more*. London, Massachusetts Institute of Technology 2006.
12. Јелачић, Алексеј. *Историја Русује*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1989.
13. Johnson, Daniel M. *Analysis of the early and late songs of Modest Petrovich Mussorgsky*. Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment: of the Requirements for the Degree of Master of music, Lubbock 1976.
14. Кенигсберг-Михеева. *III ораториј, кантат и вокалних циклор*. Санкт Петербург, КултиИнформпресс, 2007.
15. Lee, Hyun-Jong, *The Evolution of Lyricism in Modest Musorgsky’s Compositional Style as Evidenced in Songs and Dances of Death*. A Dissertation Submitted to the Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina at Greensboro in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts, Greensboro 2011.
16. Lehmann, Lilly. *How to sing*. New York, The Macmillan company, 1902.
17. Lehmann, Lotte. *More than singing, The interpretation of songs*. New York, Dover Publications, 1985.
18. Новак, Јелена. *Дивља анализа*. Београд, СКЦ, 2004.
19. Лехман, Лили. *Моја уметност певања*. Београд, Студио Лирика, 2004.
20. Медић Христина, *Интерпретација и рецепција музичког дела – избор могућности*, зборник *Аспекти интерпретације*, Београд, Удружење композитора Србије, Факултет музичке уметности, 1989.
21. Пејовић, Роксанда. *Историја музике – Друга књига*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства 1989.
22. Поповић-Млађеновић, Тијана. *Музичко писмо*. Београд, Клио, 1996.
23. Проспер, Мериме. *Лажни Димитрији*. Београд, Култура 1955.

24. Пушкин, Александар Сергејевич. *Драме – Поеме – Песме*. Превео Б. Ковачевић, Београд, Просвета 1966.
25. Салазар, Филип-Жозеф. *Идеологије у опери*. Београд, Нолит, 1986.
26. Sargeant, Lynn M. *Harmony and discord-Music and the transformation of russian cultural life*. New York, Oxford University press, 2011.
27. Сковран, Душан и Перичић, Властимир. *Наука о музичким обицима*. Београд, Универзитет уметности 1991.
28. Станиславски, Константин Сергејевич. *Беседе*. Београд, Утопија 2002.
29. Станиславски, Константин Сергејевич. *Станиславски систем*. Београд, Алтера 2009.
30. Тодоровић, Милорад. *Психологија у простору уметничког стваралаштва*. Косовска Митровица, Чигоја штампа, 2012.
31. Туркаљ, Ненад. *100 Опера*. Загреб, Новинарска издавачка кућа Стварност, 1965.
32. Фрид, Э. Л., *Музыкальная литература – выпуск 2*. Ленинград, Музыка, 1984.
33. Haldey, Olga. *The Search in Modernism in Russian Theater*. Bloomington, Indiana University Press 2010.
34. Хевелер, Каспер. *Музички лексикон*. Превео Илија Врсајков. Нови Сад, Матица српска, 1990.
35. Шпилер, Бруна. *Умјетност соло пјевања*. Сарајево, Музичка академија, 1972.
36. Цвејић, Бисерка и Душан, *Умјетност певања*, Београд, Факултет музичке уметности, 2007.
37. Цвејић, Никола. *Савремени белканто*. Београд, Универзитет уметности 1989.
38. Цвејић, Никола. *Ниедан дан без певања*. Нови Сад, Прометеј 1994.
39. Шуваковић, Мишко. *Дискурзивна анализа*. Београд, Орион арт, 2011.
40. Шуваковић, Мишко. *Појмовник теорије уметности*. Београд, Орион арт, 2011.
41. <http://mussorgsky.ru/>