

**Владимир Глигорић: Клавирска музика и друге уметности – тумачење
ликовних и литерарних садржаја језиком музике**

Резиме:

Предмет студије је проучавање односа и утицаја између клавирске музике и других уметности, односно преузимање уметничког садржаја из других уметничких медијума и његово *транспонованье* у музички медијум. Овом феномену ће се приступити експлоративно-дескриптивном методом и покушаће да се објасни начин на који композитори користе језик музике, музичка изражајна средства и композиционе технике за тумачење садржаја преузетих из литературе и ликовних уметности, на које начине их претварају у клавирско музичко дело и која је проблематика *превођења* уметничког садржаја из једног уметничког медијума у други. Очекивани резултати истраживања су нова и интересантна сазнања о клавирској литератури, али и другачије тумачење нотног текста од традиционалног, као и нове сугестије за интерпретацију.

Кључне речи:

клавирска музика, књижевност, поезија, сликарство, вајарство, међусобни утицаји

Summary:

The subject of research is the study of relations and influences between the piano music and other arts, intake of content from other artistic mediums of art and its transposition into a musical medium. This phenomenon will be accessed through exploratory-descriptive method and this research method will try to give answers about the way in which composers used the language of music, musical means of expression and compositional techniques for interpreting the content taken from literature and fine arts, the ways in which they converted them into piano music work and the problems of *translation* of artistic content from one artistic medium to another. Expected results are new and interesting knowledges of the piano literature, but also a different interpretation of musical text than traditional as well as new suggestions for interpretation.

Keywords:

piano music, literature, poetry, painting, sculpture, mutual interaction

Садржај:	страна
Резиме	1
Садржај	2
Увод	4
I поглавље Музика и друге уметности	7
О надахнућу	8
Утицај музике на друге уметности	9
II поглавље Литерарно стваралаштво и музика	14
Готски роман и Фауст	15
Национални идентитети	16
Равел и Дебиси	22
О утицају литературе на клавирско стваралаштво у XX веку и на композиторе у Србији	27
III поглавље Ликовно стваралаштво и музика	30
<i>Слике</i> у делима Листа и Рахмањинова	31
Вато и Гоја	38
Музика и слике у модерном добу	41
О утицају ликовног стваралаштва на композиторе и дела у Србији у XX веку	43
IV поглавље Анализе композиција завршног реситала	45

<i>Мислилац</i> Франца Листа	46
Мефисто-валцер бр.1	50
Слике са изложбе	57
Шопенова Балада бр.3	76
Ромео и Јулија	82
Закључак	88
Литература	92
Нотни материјал и фотографије	94
Биографија	95

УВОД

Студија назива *Клавирска музика и друге уметности - тумачење ликовних и литерарних садржаја језиком музике*, покушај је да се сачини скуп клавирских композиција XIX и XX века чије је настајање директно потекло од неког другог уметничког извора, (слике, скулптуре, романа, песме...). Познато је да су ствараоци и извођачи у константној потрази за новим начинима изражавања и често проналазе инспирацију у делима других ствараоца, невезано за епоху, стил или уметнички медијум. Ова студија ће анализирати и дискутовати о корелацијама између музике са једне стране и сликарства, вајарства и литературе са друге стране, испитати феномен повезаности уметничких дела и објаснити њихове међусобне везе. Овај феномен још увек интригира академски амбијент и отвара нова питања и могућности тумачења, иако је већ пуно страница написано о њему.

Инспириран брилијантним књигама Питера Верга, (*Peter Vergo*) *That Divine Order* и *The Music of Painting*, затим Сајмона Шо-Милера (Simon Shaw-Miller) *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, као и сопственим размишљањима и дилемама о везама музике са другим уметностима, аутор ове студије се одлучује да на свој начин прикаже тему о којој ће писати, фокусирајући се искључиво на музику писану за клавир соло. Наводећи бројна дела из клавирске литературе која су инспирирана стваралаштвом из других уметничких области, аутор покушава да потврди хипотезу да су све уметности јединствена целина међу којима се врши узајамни утицај и да једно уметничко дело може утицати на стварање другог. Говорећи о проблему *превођења из језика у језик*, односно начинима преношења инспирације из других уметности у језик музике, аутор се користио методом проучавања структуре музичких дела, хармонског језика, мелодије, ритма, темпа, динамике, тембра, мотива, иновација у компоновању, начина тумачења музичким језиком идеја које нису апстрактне, износећи претпоставке чиме је композитора инспирирало неко музичко дело на стварање сопственог дела, која музичка решења је користио, на које начине композитор музичким језиком тумачи реч, покрет, слику, итд.

Методологија која је коришћена у овом уметничком пројекту заснована је на теоријским и емпиријским методама истраживања. С обзиром да је у питању уметнички пројекат, методологија је била прилагођена анализирању процеса уметничког стварања. Истраживање је започето проучавањем постојеће литературе у циљу прикупљања постојећих знања и искустава у областима које се односе на тему. Анализирана је разноврсна литература у циљу постизања пуног увида у актуелна сазнања и искустава у истраживању уметности. Након прикупљања литературе, идентификовани су и одабрани главни библиографски записи који садрже теоријске студије релевантне за тему којом се бави овај уметнички докторат. Материјал је даље обрађиван методом поређења, индукцијом, дедукцијом и класификацијом. Главне методолошке процедуре које су коришћене у раду су методе систематског посматрања и метод анализе садржаја. Последња фаза истраживања је презентација пројекта представљена у облику реситала састављеног од композиција којима је посвећено последње поглавље овог уметничког пројекта.

Истраживање односа клавирске музике и других уметности биће изнето у даљем тексту у неколико поглавља:

1. **Музика и друге уметности;** *додирује* тему инспирације и имагинације и наводи примере дела која су настала под утицајем музике, или неке музичке форме.
2. **Литерарно стваралаштво и музика;** литерарна инспирација у клавирском стваралаштву раних романтичара и француских импресиониста, закључно са Прокофјевим. Осврт на утицај литературе српских аутора на стваралаштво у српској музици.
3. **Ликовно стваралаштво и музика;** утицај сликарства на стварање композиција из клавирског опуса Франца Листа и Сергеја Рахмањинова, преко музике француских композитора, до савременог стваралаштва и делатности Милоја Милојевића у српској музици.
4. **Анализе композиција завршног реситала;** детаљније анализирање музичког језика и музичких средстава којим је преношен утицај из неког уметничког дела у клавирске композиције одабране за завршни реситал докторског уметничког пројекта.

Овај уметнички пројекат подстиче својеврстан уметнички дијалог. Пројекат анализира начине на које се могу тумачити поједина дела из клавирске литературе, што је од значаја за извођачке уметности. Такође, кључно је знати како *приближити* уметничко дело слушаоцу, како га учинити разумљивим, односно интерпретирати убедљиво. Уметничку музику је потребно анализирати и објаснити, (и професионалним музичарима), да би била интензивније доживљена, јер музика има дубље значење које се понекад не може разумети чак и након слушања композиције више пута. Уколико је уметничка музика повезана садржајем са неким другим уметничким делом, право разумевање односа између музике и другог уметничког дела подиже искуство конзумента на виши ниво. Овај пројекат покушава да сагледа овај феномен и да га објасни. Као резултат овог истраживања очекујемо нове и занимљиве информације о везама клавирске литературе и других уметности, као и могућност новог тумачења музичког текста, односно музичке идеје, које би било подржано, са теоријске тачке гледишта, логичним објашњењима.

I ПОГЛАВЉЕ

МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ

О надахнућу

«Не знајући када ће доћи зора,
ја отварам сва врата.»

Емили Дикинсон

Ако неким случајем читамо књигу есеја *Сусрет*, прослављеног чешког писца Милана Кундере, наићи ћемо на кратак есеј назива *То није моја прослава* који говори о славном италијанском филмском режисеру Федерику Фелинију. Кундера помиње један догађај са краја 70-их година у Паризу и каже: „Један симпатичан и интелигентан младић прича о Фелинију са шаљивим, подругљивим презиром. Његов последњи филм отворено сматра бедним. Гледам га као хипнотисан. **Знајући колика је вредност имагинације**, према Фелинијевим филмовима осећам, пре свега, понизно дивљење.¹“ Застанемо овде. Осврнимо се на део цитата и намерно подвучене и појачане речи. У последњој реченици цитата, један велики стваралац, говори о другом великом ствараоцу из другог уметничког жанра и са разумевањем и поштовањем, (које произилази из сопственог искуства), он индиректно говори о *стваралачким мукама*, константној потрази ствараоца за инспирацијом и имагинацијом. Само људи који се баве истински стваралачком делатношћу могу ценити вредност инспирације и имагинације. Ствараоци из области уметности по својој природи су људи широког образовања и интересовања, људи у сталној потрази за новим темама и начинима изражавања и они често проналазе инспирацију за своја дела у делима других стваралаца, невезано за епоху, стил, или уметнички медијум. Та инспирација, коју црпе из разних извора, почетак је размишљања о новом делу, покретач мисли, *окидач* имагинације.

Свака људска продуктивност потиче од имагинације. Инспирација, с друге стране, може доћи ниоткуда, услед бављења сасвим обичним стварима, или пак као резултат дугог размишљања. Њена *игра* је чудна и непредвидива, али је сигурно да

¹ Милан Кундера: *Сусрет*. стр. 139 Архипелаг, Београд, 2009.

њеној појави претходе упоран рад и размишљање. Чини се да наведени стих из песме Емили Дикинсон тачно карактерише ову појаву, јер стваралац *отвара сва врата*, тражи, очекује и коначно проналази.

Познато је да туђе надахнуће има магичну моћ да надахне сопствено стваралаштво и отуда не чуди људска потреба за конзумирањем дела људске креативности и то поготово оне врхунске, уметничке креативности. Примера ради приметимо да су оперски композитори стварали музику према адаптираним текстовима драмских комада, античких митова, или неких других литерарних дела. Поменимо адаптирана либрета Шекспировог дела *Ромео и Јулија* и Гетеовог *Фауста*, мита о *Орфеју и Еуредици*, Гоцијевог комада *Турандот*, Бихнеровог *Воцека*, или *Смрт у Венецији* Томаса Мана, на основу којих су настале опере Шарла Гуноа, Кристофа Вилибалда Глука, Ђакома Пучинија, Албана Берга и Бенцамина Бритна. У инструменталној музици је идентична ситуација; композитори су стварали симфоније, симфонијске поеме, концертне комаде, по угледу на дела из *пера* великих писаца. Написане су и бројне соло песме на стихове мајстора поезије. У соло песмама, односно вокално - инструменталној музици се можда понајвише очитује композиторска вештина, јер у овом случају реч директно описује музику и што је већи композиторски геније, то је приснија веза између либрета и музике.

Утицај музике на друге уметности

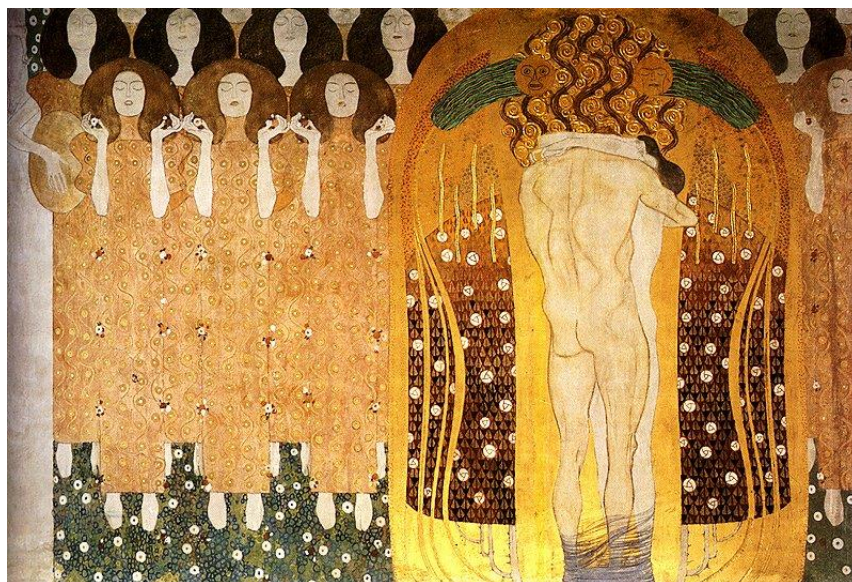
У наредним поглављима ћемо говорити, (више, или мање опширно), о појединим композицијама из клавирске литературе која су инспирисана делима из других уметничких области, али да не бисмо ишли само у једном смеру направимо *прекршај* и упутимо се и у супротном смеру и поменимо само неколицину уметничких дела која су нашла свој узор, или делимичан узор у музици, или музичкој форми. Већ поменути Милан Кундера је у конструкцији драмске радње у својој драми *Жак и његов господар*, писаној по угледу на роман *Жак Фаталист* Денија Дидроа, користио принципе карактеристичне за компоновање музике. У уводу за ову драму Кундера то објашњава следећим речима: *...На крхкој структури*

Жаковог путовања с господаром темеље се три љубавне приче...Док између прве две постоји лабава повезаност са завршетком путовања, трећа је, која се догађа током целог другог чина, у техничком смислу, епизода, чиста и једноставна...То је очигледно ругање ономе што је познато као правило драмског устројства. Но, ја сам баш у томе видео своју могућност: да се оканем строгог јединства радње и створим кохерентност целине истанчанијим средствима: техником полифоније; (три приче нису приповедане једна за другом, него су испремештане) и техником варијације, (свака прича је заправо варијација других). Стога је тај комад, који је „варијација на Дидроа“, истовремено и „омаж форми варијације“...²

Други прослављени писац, Салман Ружди, у свом контроверзном роману назива *Сатански стихови* начинио је следећу ствар: три мање-више независне приче, које се јављају сукцесивно у девет делова романа поређао је у редослед А-Б-А-Ц-А-Б-А, који у музици одговара форми ронда. У овом случају се вероватно ради о утицају музичке форме на структуру романа. С друге стране, иако је могуће да је подударност случајна, свакако да у формалном смислу, тема која се константно понавља и тиме чини карактеристичну целовитост приче, (односно музике), постаје практично формално средство, употребљиво у оба поменута уметничка медијума.

Бетовенова *IX симфонија* била је надахнуће за комплексно дело аустријског сликара Густава Климта. За изложбу посвећену Бетовену из 1902. године, Климт је насликао сликарски циклус под називом *Бетовенов фриз*, дело настало у част *генија чија је музика требало да донесе спас души човечанства*. Оно се састоји из три фриза: *Чежња за срећом*, *Непријатељске силе* и *Ода радости*. Слика коју видимо на следећој страни приказује хор рајских анђела који певају *загрлите се милиони, овај пољубац целога свету*. У овом тексту Шилерове *Оде*, Климт је видео могућност да прикаже жене у свом уобичајеном маниру, (обратити пажњу на грчевити *загрљај*, готово оков око мушкарца и необичну нит која им везује ноге, као и охола лица женских рајских анђела у хору).

² Милан Кундера: *Жак и његов господар*, одломак из предговора стр. 18-19, Меандар, Загреб, 2002.



Густав Клинт: Бетовенов фриз – *Ода радости*

У ликовном стваралаштву проналазимо и неколико мање значајних савремених сликара чија су дела инспирисана разним музичким делима. Иако се чини да њихова платна не достижу ниво врхунских уметничких дела, овде их помињемо због везе њиховог стваралаштва са темом о којој се говори. Ево неколико примера: Петер Џон Формеј, холандски апстрактни сликар је насликао две слике инспирисане уметничком музиком:

1. *Паганинијев виолински концерт бр. 1* – слика из 1999. г. и
2. *Бетовенова „Апационата“* - слика такође из 1999. године.



Петер Џон Формеј: *Бетовенова „Апационата“*

Бетовеновом музиком били су инспирисани и други ликовни ствараоци у XX веку међу којима су Гери Писарек, (*IV Бетовенова симфонија*), Данијел Моисејвич, (*Месечева соната*), Анкизе Пики, (*VI симфонија*), док су други сликари били инспирисани композицијама других аутора, као на пример аустријска сликарка Мира Александра Стефанов која је насликала серију уља на платну, инспирисаних уметничком музиком, под називима *Дебиси*, *Рахмањин*, *Лист*, *Бетовенова IX симфонија*, *Рондо* итд.,



Мира Александра Стефанов: *Дебиси*

или Андреј Анисимов, *Фантастична симфонија*, *Кармина бурана*, *Жар птица*, *Тако је говорио Заратустра*, *Стабат матер*, *Шостаковичева 5. Симфонија*, *Сен-Сансов клавирски концерт бр. 2* и друга дела.



Андреј Анисимов: *Сен-Сансов клавирски концерт бр.2*

Вероватно због своје апстрактности, уметничка музика далеко мање утиче на стваралаштво у другим уметничким областима, него што је обрнут случај. Овде нећемо говорити о утицају и важности садржине појединих музичких нумера у креирању драматских сцена у филмовима, али поменимо пример сцене из филма Ингмара Бергмана *Јесења соната*, у којој је, приликом извођења Шопеновог прелида у а-молу од стране главне протагонисткиње, у сцени готово без глуме, на изванредан начин, употпуњено адекватном музиком нумером, речено више о дистанцираном односу мајке и ћерке него кроз дијалоге, или у филму *Филадельфија* Џонатана Дима, у ком главни протагониста, препричавајући садржину либрета арије *La mamma morta* из опере Умберта Ђордана *Андреа Шеније*, пореди судбину лика из опере са сопственом трагичном судбином. Но, у овим примерима реч је о сегментима филма који су подржани снажном музичком подлогом, а не о делима која су у потпуности инспирисана музиком.

II ПОГЛАВЉЕ

ЛИТЕРАРНО СТВАРАЛАШТВО И МУЗИКА

Готски роман и Фауст

Главну одлику романтизма, као правца у књижевности, можемо пронаћи пре свега у поезији раног XIX века. Реч је о лирском изразу, у ком уметник изражава своја интимна осећања, док се у драмским жанровима ова осећајност претвара у жар патриотизма и херојства. Ово је, наравно, општа карактеристика. Међутим, једна нова форма у литератури, богата емоционалношћу, егзотиком и стравом добијала је на популарности у другој половини XVIII века - готски роман. Ова врста романа појавила се као контраст строгој форми романа класицизма и утицала је на све врсте уметности у том периоду – лепе уметности, музику и театар. Тематика ових романа била је инспирисана средњовековном епохом између XII и XIV века, (не искључиво), али истовремено и европским достигнућима савременог доба. Радње су биле смештене у егзотичне амбијенте, (средњовековни замци), а начин приповедања и сама дешавања у роману била су прожета страственом емотивношћу, мистериозношћу, магијом, стравом, надреалним збивањима. Уопште узев, у XIX веку средњи век је био веома популаран, (као што је у ренесанси било популарно античко доба). *Сенке мрачног доба* у романтизму рефлектовале су се кроз слике замкова, тврђава и цркава на платнима Каспара Фридриха Давида, или Карла Фридриха Шинкела, као и у архитектуралном стилу познатом као *Готско оживљење*, (*Gothic revival*). У том контексту поменимо и писца првог готског романа *Дворац Отранто*, Хораса Волпола, који је наложио да му се сагради кућа у стилу средњовековног замка, позната као *Кућа Стробери хил*. Неки од најпознатијих готских романа из тог доба су *Франкеништајн* од Мери Шели, *Монах* Метју Грегори Луиса, као и неколико прича Едгара Алана Поа. Једно од дела готске фикције инспирисало је Франца Листа на стварање мелодраме *Тужни монах*, (*Der trauriche Monk*), композиције за наратора и клавир, по истоименој поеми Николауса Ленауа, где наратор експресивно чита текст уз музичку пратњу на клавиру. Ово је први покушај стварања ове вокално-инструменталне форме, (Лист је написао укупно четири мелодраме), а знамо да је ова форма касније прихваћена од стране Р. Штрауса, Шенберга, Прокофјева, Пуленка и других композитора.

У општој готској моди позног 18. и раног 19. века настаје *Фауст - трагедија у два чина* Јохана Волфганга Гетеа, дело инспирисано легендарном личношћу немачког ренесансног алхемичара др. Јохана Георга Фауста. *Фауст* је још једно дело готске фикције, прослављено дело најзначајнијег немачког књижевника, које је оставило снажан утицај на ствараоце из свих области уметности до данашњих дана. У музици је ова чудесна легенда била инспирација за нека од чувених дела:

Фауст Ш. Гуноа, *Мефистофелес* А. Боита, *Доктор Фауст* Ф. Бузонија, *Фаустово проклетство* Х. Берлиоза, (он ју је назвао драматска легенда, а не опера), *Живот развратника* И. Стравинског, (ово дело је првенствено инспирисано истоименом серијом слика В. Хогарта), *Ватрени анђео* С. Прокофјева, *Фауст – симфонија* Ф. Листа, *Сцене из Гетеовог Фауста* Р. Шумана, *Осма симфонија* Г. Малера, (њен други део), *Фауст увертира* Р. Вагнера, *Фауст кантата* Шниткеа, *Гретхен за вretenом* Шуберта и друга дела Бетовена, Сарасатеа, Вијењавског, Мусоргског, Менделсона и других. Ова тема је инспирисала и нека дела из књижевности, као што су *Фауст. Поема* Н. Ленауа, *Фауст* И. Тургенјева, *Слика Доријана Греја* О. Вајлда, *Доктор Фаустус* Т. Мана, *Мајстор и Маргарита* М. Булгакова, *Ватрени анђео* В. Брјусова *Мефисто* К. Мана и др. Легенда о Фаусту коју је испричао Н. Ленау у свом делу *Фауст. Поема* била је инспирација за неколико успешних клавирских дела Франца Листа, (четири *Мефисто-валцера*, *Мефисто-полка*, *Багатела без тоналитета*), као и једно симфонијско дело, (*Две епизоде из Ленауовог Фауста*), састављено од два комада, од којих је други комад, *Плес у сеоској гостионици*, оригинална верзија првог *Мефисто-валцера* за клавир. Поред ових наслова постоји и велики број дела из области театра, филма, мјузикла, као и поп културе.

Национални идентитети

Однос према националном идентитету, пробуђен и интензивиран у романтизму представља једну од главних сфера интересовања композитора романтизма. Лист проучава музичко поднебље родне Мађарске кроз модификоване циганске напеве и песме у својим *Мађарским рапсодијама*. Објављује једну *Шпанску рапсодију* и три

свеске *Година ходочашћа* са искуствима из Италије и Швајцарске, чиме откривамо да питање националног идентитета не мора бити искључиво везано за родну грудну аутора дела, већ и за било које друго поднебље. Познато је да је Дебиси писао своја дела, оркестарске слике *Images (Gigues* - Шкотска, *Iberia* - Шпанија, *Rondes de printemps* - Француска) и *Estampes, (Pagodes* – Јапан, *La soirée dans Granade* - Шпанија, *Jardins sous la pluie* - Француска) у којима представља слике из разних земаља, иако у неким од њих није никада боравио, (током живота је у Шпанији провео само пар сати, у граду Сан Себастијану) а приказао их је, музичким језиком, са великом убедљивошћу. Франц Лист је поред интересовања за садржаје из своје земље, показао да акумулира мноштво утицаја који су испуњавали његов богат живот, док код његовог истовременика Шопена наилазимо на уметника који је нераскидивом нити везан за своју земљу, иако је након одласка из ње више никада није видео. Ту нит проналазимо у значајној мери у делима Шопена, кроз увођење нових музичких форми, карактеристичних пољских националних мелодија и ритмова, путем којих је, поред осталог, исказан и снажан политички протест против варварства Русије над његовом земљом. То се, међу осталим његовим делима, првенствено односи на Полонезе, Етиде, Мазурке и Прелиде. Оно што нас овде највише интересује је Шопеново интересовање за стваралаштво његовог сународника Адама Мицкијевича, пољског песника, које га је инспирисало да напише четири *Баладе*. Иако не постоје прецизни докази које су Мицкијевичеве поеме биле инспирација Шопену приликом стварања његових балада, распрострањено је мишљење да је он пронашао материјал за своје дело у поемама *Конрад Валенрод*, (1. Шопенова балада), *Швитеж*, (2. балада), *Швитежанка*, (3. балада) и *Три брата*, (4. балада).³ Немогуће је паралелно праћење радње у Мицкијевичевом и Шопеновом делу, јер паралелна линија заправо не постоји, но ипак, поеме су надахнуле инспирацију композитора да створи *слободно дело* у којем слушалац мора сам да створи и прати своју имагинацију, без искључивог освртања на поему Мицкијевича, а све што је у домену сличности садржаја музике и поеме донекле залази у сферу нагађања. Шуман је Шопенове баладе називао програмском

³ Овде вреди поменути да је и Јоханес Брамс написао прву од четири *Баладе* за клавир соло из опуса 10 по шкотској народној балади *Едвард*, (*Edward*), а послужила је и као инспирација за његове дуете из опуса 75.

музиком и поредио програмност музике у Шопеновим делима са програмношћу у сопственим делима, са чиме се Шопен уопште није слагао, бранећи се аргументом да је његова, (Шопенова), музика апстрактна и да се не везује ни за какав програмски садржај.⁴ У овом смислу поменимо и Шопену изјаву да Шуманов *Карневал оп. 9*, композицију изразито програмског садржаја, он уопште није сматрао музиком!⁵ Исти коментар дао је и Шуман за последњи став Шопенове друге сонате. Било како било, Шуманово клавирско стваралаштво у великом броју је базирано на делима са насловом и са одређеним програмом. Тај програм потиче из дела немачких ствараоца. Клавирска композиција *Лептири оп. 2, (Papillons)*, настала је по угледу на роман *Младост, (Flegeljahre)*, немачког песника Јохана Паула Фридриха Рихтера, познатијег као Жан Пол. И у другим делима Роберта Шумана можемо пронаћи инспирацију из литературе; *Фантастични комади оп. 12*, (по *Fantasiestücke in Callots⁶ Manier*), од Е. Т. А. Хофмана, *Фантазија оп. 17, (Fantasie)*, по Фридриху Шлегелу, (цитат наведен у партитури), *Хумореске оп. 20, (Humoreske)*, извор инспирације је Жан Полов хумористични стил, *Ноћни комади оп. 23, (Nachtstücke)*, први комад *Погребна поворка, (Trauerzug)*, по *Погребној фантазији, (Leichenphantasie)*, од Фридриха Шилера, а у неклавирској музици таквих примера има још више, међу соло песмама и операма. Из области камерне музике наведимо пример *Бајковите слике* или *Слике из бајки оп. 113, (Märchenbilder)*, по узору на бајке Браће Грим, за виолу и клавир.

Вратимо се сада стваралаштву Франца Листа у чијем опусу важно место заузима његова фантазија као соната *После читања Дантеа*, дело инспирисано Дантеовом *Божанственом Комедијом*, али насловљено по истоименој песми Виктора Игоа.⁷ Композиција о којој је реч не прати радњу *Комедије*, већ поједине њене сегменте који постају *окидач* за имагинацију композитора. Понесен атмосфером великог дела италијанског мајстора, он ствара сопствену визију ужаса Пакла, као и величанствених лепота Раја. Чини се, ипак, да ово дело, иако значајно у Листовом опусу, није у потпуности успело; брилијантан почетак композиције са фанфарама

⁴ Niecks, Frederick, *Frederick Chopin as Man and Musician*, Volume 2, BiblioLife, 2008, p. 147. London

⁵ Niecks, Frederick, *Frederick Chopin as Man and Musician*, Volume 2, BiblioLife, 2008, p. 148. London

⁶ Жак Кало, (Jacques Callot), је био француски барокни графичар и цртач.

⁷ Ово Листово дело припада циклусу *Године ходочашћа по Италији* који је добио назив по другом роману Ј. В. Гетеа *Године учења Вилхелма Мајстера, (Wilhelm Meisters Lehrjahre)* из 1796. године.

које позивају душе проклетих, (фанфаре су писане у интервалу тритонус, познатом као *ђаво у музици*, *diabulus in musica*), прва тема која алудира на крике, јауке и вапаје тих душа које из утробе Пакла одговарају на позив фанфара, (хроматска тема са непромењеним педалом кроз четири такта, ефекат који ствара карактеристичан какофоничан звук, који одговара хаотичној сцени коју представља), величанствена друга тема и поетичан лагани одсек, (Лист користи материјал свих тема и додаје нову тему чинећи један од првих примера монотематизма), бивају донекле дисбалансиран опширним завршетком дела. Теме које смо већ чули у експозицији, коришћене су и у репризном делу, (не дословно реприза), импровизоване, а понегде чак добијају карикатуралан карактер, што је један од принципа Листових импровизација и транскрипција.

Листов боравак у Италији код грофице д'Агу и њихово ходочашће по Италији допринело је Листовом упознавању и посвећивању италијанској култури. У својој збирци искустава из Италије, у клавирском албуму *Године ходочашћа II*, мађарски композитор нам представља још неколико кратких комада надахнутих другим великим италијанским песником, Франческом Петрарком. *Три Петраркина сонета* композиције су компоноване за тенор и клавир, али истовремено транскрибоване за клавир соло, показујући композиторову вештину у стварању клавирских транскрипција. Ови комади задивљујући су пример како се музика из једног музичког медијума може пренети у други без губитка квалитета у музици. Лист је компоновао музику за 47. Петраркин сонет *Benedetto sia 'l giorno*, 104. сонет *Pace non trovo* и 123. сонет *I' vidi in terra angelici costumi*. Сва три сонета, (као и Петраркини сонети уопште), имају љубавну тематику, дивљење према Лаури, (Петраркином идеалу љубави), као и питања која се тичу врлине љубави. *Благословен беше дан*, (*Benedetto sia 'l giorno*), пева о молби за божански благослов радости и патње љубави. У овој композицији нема много промена у темпу и динамици, углавном је уједначена, (осим једне кулминације у средишњем делу, када Петрарка говори о Лаури у заносу, а потом на речи *lagrime*, (сузе-итал.), силазним хроматским низом *слива* се са диминуендом у мирну репризу и поновну атмосферу блаженства.

*Мир не нађох, а рату нисам склон,
плашим се, али имам наду; горим, али сам слеђен...*

Ово су први стихови сонета под називом *Мир не нађох*, (*Pace non trovo*). Музика је узнемиреност од музике претходног сонета, а увод показује драстичну промену карактера, (од *Agitato assai* до *Adagio*), јер Петрарка у овом сонету говори о узнемиреном стању које је љубав унела у њега, осећају конфузије, (што проналазимо у начину Петраркиног писања сонета; константне недоумице приказане низом контрастних исказа). Композиција даље прераста у романтичну мелодију задивљујуће лепоте. У овим Листовим комадима понављање нота у мелодијској линији честа је појава, као и употреба *речитатива*, што одговара декламаторном начину изговарања текста. Пратња мелодијске линије је у свим сонетима састављена од разложених акорада; евидентна алузија на ренесансне музичаре који су певали љубаве песме уз пратњу жичаних инструмената (харфа, лаута).

Последњи сонет носи назив *Видех на земљи анђеоску милост*, (*I' vidi in terra angelici costumi*). То је љубавна песма у којој песник описује савршену лепоту и чистоту своје љубави и њен утицај на Небо и Природу, поредећи Лауру са анђелом. Нежност и небески мир зраче кроз контемплативни карактер у овом сонету. Лист преноси овај спокој у музику кроз ознаке лаганог темпа (*Lento placido*) и крајње деликатну експресију (*dolcissimo, dolcemente*), као и динамику која је углавном *p*, а чак досеже и до *ppp*. Постоји неколико узнемираних делова композиције који досежу до *FF* динамике, али чак и та динамика треба бити донешена са свешћу о мирном и достојанственом карактеру сонета. Прва строфа са собом носи већ поменути блажену атмосферу, (музика је писана у тоналитету *Ас-дур*), а у другој строфи, која говори о Лауриним сузама, музика прелази у *бе-мол*, добија тужан карактер, хармонски постаје нестабилна, (узнемиреност), али при крају строфе, када Петрарка пише како Лаурин уздах има снагу да помера планине и зауставља реке, музика добија на интензитету, (*crescendo, agitato, accelerando*) и коначно се смирује модулацијом у *Е дур*, а затим започиње главну тему у *Це дур*, (нагла модулација у овај *светли* тоналитет), у дисканту са динамиком *ppp* чинећи

атмосферу ове теме још деликатнијом, (*dolcissimo armonioso*). Завршетак композиције, (и у верзији писаној за глас и клавир), чини лагана, прозрачна музика која одумире у *perdendo*, а њен *сласни* карактер треба пронаћи у последњим редовима Петраркиног сонета: *...са таквом слашћу је испунила ваздух и ветрове.*

Лист је за своје клавирско стваралаштво проналазио инспирацију и у многим другим делима ствараоца из немумичке области уметности. Његове три свеске *Година ходочашћа* носе са собом одређени број комада који су инспирисани литерарним стваралаштвом:

већ поменута *Данте-соната* и *Петраркини сонети*, затим *На Валеништатском језеру*, (*Au lac de Wallenstadt*), *Еклога*⁸, (*Eglogue*) и *Женевска звона: Ноктурно*, (*Les cloches de Genève: Nocturne*), дела инспирисана стиховима Бајроновог дела *Путовања Чајлда Харолда*, затим *На обали извора*, (*Au bord d'une source*), инспирисано Шилеровим стихом, *Долина Оберман*, (*Vallée d' Obermann*), комад делимично инспирисан Бајроновим *Лутањима Чајлда Харолда*, а делимично Сенанкуровим *Оберманом*, *Канџонета Салватора Розе*, (*Canzonetta del Salvatore Rosa*), комад инспирисан стиховима Салватора Розе и музиком Ђованија Боноћинија.

За три ноктурна под заједничким називом *Liebesträume*, Лист проналази инспирацију у стиховима Уланда, (*Uhland*), за прва два ноктурна, (*Hohe Liebe* и *Seliger Tod*), и Фрајлиграта, (*Freiligrath*), за трећи комад, (*O, lieb*).

У Ленауовој, (*Lenau*), драми *Фауст. Поема*, (*Faust. Ein Gedicht*), пронаћи ће одломак који ће надахнути неколико клавирских и једно оркестарско дело:

Мефисто-валцер, (*Mephisto-walzer*), бр. 1, 2, 3 и 4, *Мефисто-полка*, (*Mephisto-polka*), и *Багатела без тоналитета*, (*Bagatelle sans tonalité*), за клавир и *Две епизоде из Ленауовог Фауста*, (*Zwei Episoden aus Lenau's Faust*), за оркестар.

Прва од две *Легенде*, (*Legende*), за клавир соло је инспирисана причом *Свети Франја Асишки: проповедање птицама*, (*St François d'Assise: la prédication aux*

⁸ Еклога- изабрана песма, обично пастирска песма, песма из природе, идилична песма. (назив добиле по Вергилијевим идилама које носе назив *Еклоге*). – Речник страних речи и израза, Милан Вујаклија, Просвета, Београд, 1954.

oiseaux) из збирке текстова анонимног писца с краја XIV века под називом *Цветићи Светог Фрање, (Fioretti di San Francesco)*.

Равел и Дебиси

Један од најпознатијих примера везе између музике и литературе у клавирској музици представља дело Мориса Равела *Гаспар ноћи* писано на основу истоимене поеме Алозијуса Бертрана, (право име му је Луј- Жак-Наполеон Алозијус Бертран). Реч је о књизи мрачне фантазије *Гаспар ноћи – фантазије у стилу Рембранта и Калоа (Gaspard de la nuit - fantaisies a la maniere de Rembrandt et de Callot)*, из 1842. године, према чијим деловима је Равел написао једно од технички најзахтевнијих клавирских композиција, чија тежина се пореди са *Исламејом* М. Балакирјева и *Мефисто-валцером* Ф. Листа. У предговору свог дела Бертран наводи да је *Ноћног Гаспара* написао Сатана, *Ноћни Гаспар* је псеудоним Сатане, чинећи тематику Равелове свите блиском тематици Листовог демонског комада.

Три Бертранове поеме, *Ондина, (Ondine)*, *Вешала, (Le Gibet)* и *Скарбо, (Scarbo)*, послужиле су Равелу за стварање клавирске свите, са штампаним текстом Бертранове поезије испред сваког комада, указујући тако на важност познавања тих текстова за разумевање свог музичког дела. Ова три музичка комада носе атмосферу зачараности, грозоте, море и зла.

Три поеме које је Равел одабрао приказују најпре чаробну сцену у којој водена вила заводи мушкарца на обали, (*Ондина*), затим свет гротеске који окружује вешала, (*Вешала*), и мору и страх пробуђене појавом гнусног патуљка, (*Скарбо*). Скарбо се у Бертрановом делу појављује два пута: једном у књизи *Ноћ и њене чари, (La nuit et ses prestiges)*⁹, где се појављује и поема *Ондина*, а други пут у последњем делу књиге, који носи назив *Одвојени комади, (Pièces Détachées)*, где му претходе *Вешала*. Равел је користио текст поеме *Скарбо* из *Одвојених комада*.

⁹ *Гаспар ноћи* је подељен на неколико поглавља, односно књига, како их назива аутор, а свака носи посебан наслов и састављена је од неколико поема, или прича.

Први комад, *Ондина*, говори о воденој вили која позива мушкарца, људско биће, да буде њен муж, краљ и да потоне са њом у подводни свет. Он је одбија рекавши да је заљубљен у жену-смртницу, на шта вила, тужна и љута, уз сузе и смех нестаје у дубини. Ондинина непрекидна заводљива песма, (главна мелодијска линија), праћена је игром воде, раскошном *фонтаном*, коју је Равел дочарао њему својственим хармонијама и у фактуралном смислу, лествицама, дуплим тоновима, тремолима и арпеђима. Испред Коде се појављује речитативни део, (*игра воде*, односно обигравање ситних нота око мелодијске линије престаје), Ондина, као да је тужна због одбијања своје игре завођења, (речитативна мелодија која одражава осећање напуштености, али са дигнитетом), импулсивно реагује узнемиравши воду, (нагли *f* и паралелна арпеђа у обе руке кроз неколико октава), а затим се коначно повлачи у дубину језера, након чега се вода постепено смирује, (музика замире, диминуендо).

Други комад базиран је на Бертрановом тексту *Вешала* ком претходи цитат из Гетеовог *Фауста*:

*Шта се то миче око оних вешала?
(Que vois-je remeur autour de ce Gibet?).*

Цео текст Бертранове поеме базира се на првом стиху поеме, питању које гласи:

*Ах! ово што чујем, да ли је то ноћни поветарац који извикује,
или обешени који је испустио уздах на вешалима?*

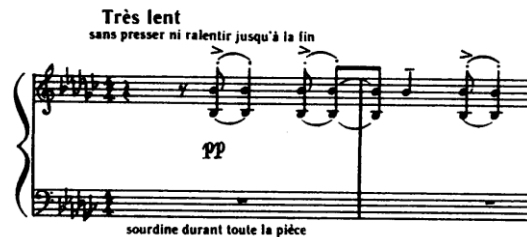
*(Ah! ce que j'entends, serait-ce la brise nocturne qui glapit,
ou la pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?)*

Након овог стиха следи низ других стихова састављених од реторичких питања, а коначно завршава текстом:

*То је звоно које звони на зидинама града, на хоризонту,
и леш обешеног, црвеног од залазећег сунца.*

*(C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous l'horizon,
et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.)*

Равел шкрипу вешала, њено неравномерно клађење и далеки звон звона приказује нотом бе у октави у средњем регистру која је константно присутна током комада:



При компоновању овог мрачног и језовитог комада и за приказивање суморног и гротескног пејзажа, Равел се ослања на дисонантне хармоније и октатонску лествицу.

Последњи комад, *Скарбо*, чини узнемирена и непредвидива музика, енергична, пуна акцената и честих прелаза са теме на тему, стварајући помоћу ових средстава утисак гротескног и неухватљивог бића из фантазије:

*Колико пута сам га видео да се спушта на под, врти на једној нози и котрља по
соби као вретено спало са преслице вештице!*

*(Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la
chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière!)*

Равел се за приказивање ове поеме, поред осталих изражајних средстава, служио брзим репетитивним нотама, (налик његовом комаду *Alborada del grazioso*), дисонантним сазвучјима, (чувени хроматски низ великих секунди у десној руци),

оштрим акцентима, великим динамичким распонима и наглим динамичким променама.

Још један Равелов клавирски комад, *Игра воде*, (*Jeux d' eau*), поред тога што је инспирисан Листовим клавирским комадом *Игра воде у вили д'Есте*, (*Jeux d' eau a la Villa d'Este*) надахнут је и једним стихом француског песника симболисте Анрија д' Рењера, из његове књиге поезије *Град воде* (*Cité des eaux*) који гласи:

Бог реке се смеје док га вода голица...
(*Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille...*)

Клавирско дело Равела, инспирисано различитим бајкама француских писаца из XVII и XVIII века, назива *Моја мајка гуска*, (*Ma mere l'Oye*) састоји се од пет кратких ставова од којих сваки носи назив једне бајке:

- 1 *Павана за успавану лепотицу*, (*Pavane de la belle au bois dormant*)
- 2 *Тома Палчић*, (*Petit Poucet*)
- 3 *Ружна девојчица, царица пагода*, (*Laideronnette, impératrice des pagodas*)
- 4 *Разговор лепотице и звери*, (*Les entretiens de la belle et de la bête*)
- 5 *Вилински врт*, (*Le jardin féérique*)

Павана за успавану лепотицу и *Тома Палчић* су писани по узору на бајке *Успавана лепотица* и *Тома Палчић* француског барокног писца Шарла Пероа, а *Царица пагода* је писана по узору на бајку *Зелена змија*, (*Serpentin Vert*), Пероове ривалке Мадам Олној, пуно име Мари-Катрин л Жумел д Барнвил, бароница од Олноја. *Лепотица и звер* је базирана на верзији бајке од Жан Мари Лпренс д Бомон, француске списатељице из XVIII века. Извор последњег комада није у потпуности познат.

У стваралаштву још једног француског импресионисте, Клода Дебисија, проналазимо спону између литературе и музике. Можда најпознатија Дебисијева

композиција *Месечина*, (*Clair de Lune*), из збирке клавирских комада под називом *Бергамска свита*, (*Suite bergamasque*), инспирисана је истоименом песмом француског песника симболизма Пола Верлена, који ју је написао као омаж стваралаштву француског сликара раног XVII века Антоана Ватоа. Дебисијева интенција била је да створи трилогију која би се састојала од композиција *Маске*, (*Masques*), *Острво радости*, (*L'Isle joyeuse*) и *Из бележнице за скице*, (*D'un Cahier d'esquisses*), под заједничким називом *Бергамска свита*. Као што је данас познато, Дебисијева збирка под овим називом из 1905. године не садржи ниједну од три поменуте композиције. Термин *бергамска* везује се за град Бергамо на северу Италије, из ког потиче *Комедија дел арте*, (*Commedia dell'arte*). Дебиси је приликом компоновања клавирске свите био инспирисан Верленовом поезијом и Ватовим сликарством, које у готово свакој слици садржи елементе *Комедије дел арте*, те и назив његове свите потиче од ових мотива. Познато је да је Антоан Вато створио стил *Фет галонт*, (*Fête galante*), у преводу *Отмене свечаности*, стил који се, уопштено речено, бавио темама раскошних забава буржоазије на којима се плесало, отворено удварало и где су се изводиле представе *Комедије дел арте*. Циклус Верлена из 1869. године носи назив *Отмене свечаности* и међу тим песмама налази се и песма *Месечина*, чији одломак овде наводимо:

*Месечина тужна, те лепе нити,
од које сањаре птица јата цела,
и од које дрићу водоскоци вити,
водоскоци вити сред мрамора бела.*

*(Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres,
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.¹⁰)*

¹⁰ Пол Верлен: *Песме - превод Данило Киш, Рад – Београд 1969.г*

О утицају литературе на клавирско стваралаштво у XX веку и на композиторе у Србији

У музици двадесетог века постоји изванредан број композиција које су инспирисане литерарним стваралаштвом, међутим то није случај када је клавирска музика у питању. Напротив, врло мали број клавирских композиција је настао под овим утицајем. У стваралаштву руских композитора можемо пронаћи неколико таквих примера:

Сергеј Прокофјев је написао серију кратких клавирских комада под називом *Пролазне визије*, (*Visions fugitives* - у оригиналу на француском језику), дело инспирисано стиховима песме руског песника симболизма Константина Баљмонта који гласе:

*У свакој пролазној визији ја видим светове:
Они се бескрајно мењају,
треперећи у разиграним дугиним бојама...*

У клавирском опусу Сергеја Прокофјева можемо пронаћи и неколико клавирских транскрипција његових балета који су надахнути Шекспировим комадом *Ромео и Јулија* и ПEROОВОМ БАЈКОМ *Пепељуга*.

Пратећи традицију писања музике по угледу на бајке, иначе честу појаву у стваралаштву руских композитора, (*Чајковски: Успавана лепотица, Крцко Орашчић, Прокофјев: Пепељуга, Стравински: Жар-птица*), композитор Сергеј Слонимски, (1932-), користи бајке из руске, немачке и француске литературе, бајке Пушкина, ПЕРОА И БАУМБАХА као инспирацију за стварање неколико композиција:

Принцеза која није знала да плаче по Баумбаху – клавирска свита
Прича о рибару и рибици по Пушкину – за клавир у четири руке

Прича о мртој царици по Пушкину – за клавир у четири руке
Валцер Пенелуге и Принца по Пероу – за клавир у четири руке
Мачак у чизмама по Пероу – за клавир у четири руке

Пољски композитор Карољ Шимановски у свом клавирском делу *Metone*,¹¹ (*Métopes*), музичким језиком пренео је утиске које је на њега оставио Хомеров еп *Одисеја*. Овај клавирски циклус из опуса 29 састављен је од три комада који носе називе *Острво сирена*, (*L' île des Syrènes*), *Калипсо*, (*Calypso*) и *Наусикаја*, (*Nausicaa*). Претпоставља се да је Шимановски пронашао инспирацију за ову клавирску свиту и у античком фризу који је видео на храму древног старогрчког града Селинунт који се налази на Сицилији.

У српском музичком стваралаштву на пољу клавирске музике компоноване под утицајем литерарног стваралаштва, значајна је делатност чешког композитора Роберта Толингера, који се крајем XIX века настанио у Кикинди. Његова инструктивна клавирска композиција *Младост радост* представља вредно дело од уметничког значаја јер испољава једну димензију методолошког карактера у стварању литерарне атмосфере око сваке минијатуре преко одговарајућих стихова српских аутора. Осим «Рождества» и комада «Лаку ноћ» којима збирка започиње и завршава, све остало су дечје песме Ј. Јовановића Змаја, П. Ј. Петровића и других, узете из «Невена», «Голуба» и «чика-Стевиног Бадњака». На овај начин конципираним делом, са стиховима у заглављу и компоновањем песама у виду програмске музике, Толингер је иницијатор и први стваралац програмских композиција у српској музици.... У област програмске музике спада и циклус «Неколико листића из гласовне записнице - Albumblätter op. 5». Овај циклус садржи шест клавирских минијатура које су компоноване на стихове В. Илића, Н. В. Борића, Б. Вршчанина, Љ. Петровића и Б. Радичевића (за другу минијатуру

¹¹ Метопа, (грч.) – квадратна, камена, рељефом украшена плоча, део фриза дорског храма у античкој Грчкој.

*Толингер је нашао инспирацију у одломку из песме «Туга и опомена», а за пету - у песми «Никад није вито твоје тело»).*¹²

¹² Текст овог одељка писан курзивом је преузет из чланка *Клавирска музика Роберта Толингера* ауторке Тијане Поповић-Млађеновић, објављеног на веб-сајту *Пројекат Растко - библиотека српске културе на интернету : музика*

III ПОГЛАВЉЕ

ЛИКОВНО СТВАРАЛАШТВО И МУЗИКА

Слике у делима Листа и Рахмањинова

У претходном поглављу навели смо бројна дела из књижевности која су надахнула Франца Листа на стварање одређеног броја композиција из његовог клавирског опуса. Многе Листове композиције из области ораторијумске и симфонијске музике том приликом нисмо поменули, (*Данте симфонију*, *Фауст симфонију*, бројне симфонијске поеме и др.). Обратимо сада пажњу на музичка дела Франца Листа која су инспирисана ликовном уметношћу. Међу овим композицијама можемо пронаћи дела која се не везују за посебан визуелни подстицај, као што је то случај у Листовом клавирском делу *Седам историјских мађарских портрета*, из позне фазе стваралаштва, у којима Лист музички портретише седам значајних уметника и политичара из мађарске историје. С друге стране, у клавирском опусу Франца Листа можемо пронаћи и одређени број композиција које су биле директно инспирисане појединим ликовним делима; у циклусу *Године ходочашћа II: Италија* налазимо таква два примера; *Il Penseroso*¹³ и *Sposalizio*. Први носи назив по скулптури Микеланђела Буонаротија, а други по слици Рафаела Санџија.

Sposalizio или *Венчање*, по Рафаеловој слици *Венчање Богородице* композиција је софистицираних хармонија са циљем да створи ауру усхићења, али и невиности. Пентатонска мелодијска фигура са почетка композиције, наизглед не толико важна, у импровизаторском стилу, од великог значаја је за развијање музичке идеје. Она ствара егзотичну, квази религијску атмосферу комада и важан је елемент у грађењу кулминације до климакса дела у тренутку када музика подсећа на свечани свадбени марш. Хармонским решењима у овој композицији Лист антиципира Дебисија, као што Рафаело реалистичкијим приказом призора наговештава будуће токове сликарства, док раскош мелодијске линије умногоме подсећа на стил Рихарда Штрауса. Лист је захтевао да се репродукција Рафаелове слике штампа заједно са *Годинама ходочашћа II*, што нам сугерише да је композитор створио снажну везу између слике и музичке концепције дела. У писму Хектору Берлиозу из 1839.

¹³ О овом комаду ће бити више речи у поглављу *Мислилац*.

године, управо у време настајања Листовог клавирског комада, Лист одушевљено пише о снажном утиску који је на њега оставила италијанска уметност:

Лепота, у овој привилегованој земљи, дошла ми је у свом најчистијем и најузвишенијем облику... Сваким даном све више ме је заокупљивало осећање и размишљање о скривеним односима који уједињују дела генија. Рафаело и Микеланђело помогли су ми да схватим Моцарта и Бетовена.¹⁴



Рафаел: Венчање Богородице

Коментаришући утисак који је на њега оставила Рафаелова слика *Екстаза Санта Пеђилије*, Лист нам открива своје дивљење према уметности италијанских мајстора из другог угла:

Ја не разумем којом тајном магијом се ова слика представила мом духу кроз двоструки аспект: прво као славни израз људске форме, најплеменитији, најидеалнији, као чудо од благодети, чистоте, склада, а у истом тренутку, и без

¹⁴Joan Backus: Liszt's *Sposalizio*: A Study in Musical Perspective, 19th Century Music-Vol. 12, no. 2, Special Liszt issue, University of California Press, 1988.

*икаквог напора маште, открио сам дивну и потпуну симболику уметности којој смо посветили наше животе. Поезија и филозофија уметничког дела били су јасно видљиви за мене као и редослед линија, а њена Идеална лепота импресионирала ме је снажно као и њена стварна пластична лепота.*¹⁵

У претходном поглављу поменуто су *Легенде* за клавир соло, од којих је друга, *Свети Фрањо Паулски хода по таласима* инспирисана сликом немачког сликара Едварда фон Штајнлеа, који је ову насликао по легенди о италијанском чудотворцу из XV века. Легенда коју је на италијанском написао Ђузепе Мизимара, каже да је Свети Фрањо Паулски дошавши са својим следбеницима на обалу Месине тражио, у име хришћанског милосрђа, од једног лађара да га превезе на оближње острво. Лађар то одбија, увидевши да не може да заради новац. Након уверавања следбеника Св. Фрање да је пред њим светац, лађар, ироничним тоном, каза да ако је пред њим светац, онда може и да хода по води. Св. Фрањо потом простире свој огртач по води, хвата се за један део огртача начинивши од њега мало једро и са својим пратиоцима, на запрепашћење присутних, одједри ка острву.

*Слика Штајнлеа приказује Св. Фрању како стоји на узнемиреној води, идући ка својој дестинацији и управљајући Природом снагом сопствене личности; његов огртач је прострт испод његових стопала, једна рука је подигнута, а друга држи сјајни жар, симбол унутрашње ватре која гори у душама апостола Господа. Његове очи гледају ка небу, одакле зрачи у вечитој чистоти и слави мото Св. Фрање: Саосећање.*¹⁶ Садржај легенде је на изузетно успешан начин пренесен у Листову музику. Комад почиње достојанственом и снажном темом, налик химни. Ова тема, која је у наставку развијана кроз брзе скале, арпеђа и тремола који репрезентују немирно море, доживљава кулминацију у атмосфери славе и тријумфа, (претходе јој драматични одсеци на бази умањених акорада, напете атмосфере, приказујући борбу свеца са воденом стихијом). Последњи одсек композиције лирском темом у *p* динамици приказује скромност свеца и његову захвалност Небу,

¹⁵ Исти извор.

¹⁶ Овај пасус чини слободно интерпретиран део Листовог предговора за композицију *Легенда II: Фрањо Паулски хода по таласима*

након чега динамика поново нараста до *FF* звука, а композиција је заокружена музиком која велича људски дух и веру.

Фреска за коју се у Листово време сматрало да ју је насликао Андреа ди Оркања, инспирисала је још једно значајно дело франца Листа. Реч је о композицији *Плес смрти*, (*Totentanz*), за клавир и оркестар, делу насталом Листовом фасцинацијом фреском *Тријумф смрти*, (*Il trionfo della morte*). До данашњих дана остаје непознато ко је аутор овог дела. Данас се, након приписивања Оркањи и Франческу Траинију, сматра да га је насликао Буонамико Буфалмако. Иако у лошем стању, на фресци се може препознати комплексан мотив фреске; доња лева страна фреске приказује сусрет живих и мртвих, те згражавање живих над смрћу, док горња лева страна фреске приказује четири монаха, индиферентна према грозној визији смрти, јер воде скроман живот и не боје се за своју судбину. Тријумф смрти, односно Судњи дан видимо у централном делу фреске, слику хаоса, борбу анђела и демона за душе људи као и саму Смрт у облику старе жене са крилима која се са косом окомила на десет младих људи, (десни доњи угао фреске), осветљених бакљом коју држи анђеоло, приказани на ливади, живе у благостању, окружени шумарцима, уживају у музици, песмама и безбрижном животу. Ова монументална фреска налази се у Пизи у посебном сектору под посебним климатским условима у комплексу монументалне гробнице *Кампосанто*.



Буонамико Буфалмако: *Тријумф смрти*

Тотентанц, још једно је Листово дело које се бави темом смрти, као што је то био случај у композицијама *Funérailles*, *La lugubre gondola*, *Pensée des morts*. *Тотентанц* је компонован у форми теме са варијацијама и базиран је на теми *Dies Irae* (*Дан греха*) из Грегоријанског певања:



Употреба овог напева из средњег века сасвим је природна, с обзиром на *опсесију* средњовековном фантастиком и гротеском у ери романтизма. Познато је да је Хектор Берлиоз користио ову тему у последњем ставу своје *Фантастичне симфоније*, под насловом *Сан једне ноћи Сабата*, што је заправо посело вештица. Поред Берлиоза овом темом су се користили и Шуберт у композицији *Смрт и девојка*, Сен Санс у *Danse Macabre*, Малер у *Симфонији бр. 2*. С обзиром да је *Плес смрти* базиран на средњовековној мелодији, у појединим сегментима ове композиције коришћене су средњовековне лествице и канонски контрапункт. Клавир је на моменте готово перкусиван, (антиципира Бартока), а виолине свирају *col legno*, посебан начин свирања при чему се дрветом од гудала удара по жицама, чиме се добија специфичан звук који подсећа на звекет костију, (плес костура). По интерпретацији Рихарда Пола, једног од првих биографа Франца Листа, свака варијација у *Тотентанцу* представља један карактер: озбиљног човека, наивног младића, презривог скептика, побожног фратра, смелог војника, нежну девојку, разиграно дете. Ова Листова композиција била је инспирација Сергеју Рахмањинову за његову *Рансодију на Паганинијеву тему*, дело за клавир и оркестар. Као и Листов *Плес смрти*, *Рансодија* Рахмањинова је композиција у форми теме са варијацијама, а такође, у једној од варијација Рахмањинов користи цитат из напева *Dies Irae*.

У богатом клавирском опусу Сергеја Рахмањинова, можемо пронаћи неколико примера утицаја визуелног надахнућа на стварање клавирске композиције и то

најпре у његовим клавирским *Етидама* - сликама *оп. 33* и *оп. 39*. Ове етиде носе назив *слике*, али заправо нису инспирисане ликовним стваралаштвом; по сведочанству италијанског композитора Оторина Респиџија, пријатеља Рахмањинова, у једном међусобном разговору Рахмањинов је ипак поменуо одакле потиче инспирација, за неколико *Етида-слика*. Тим описима Рахмањинов је желео да предочи идеју своје музике Респиџију, који је 1930. године оркестрирао неколико *Етида-слика*. *Етиди-слици оп. 39 бр. 2* у а-молу Рахмањинов је дао поднаслов *Море и галебови*. Она у својој основи садржи мелодијски мотив из теме *Dies Irae*, алузију смрти, (остинато четвртине у левој руци, упоредити са темом *Dies Irae* на претходној страни),



Сергеј Рахмањинов: *Етида-слика оп. 39 бр. 2* а-мол

а исти мотив користио је и у претходној *етиди-слици оп. 39 бр. 1*, у це-молу, (упоредити мелодију прве четири осмине у првом такту у левој руци и прве четири осмине у левој руци у наредном такту са остинатом у претходном примеру и у теми *Dies Irae* на претходној страни).



Сергеј Рахмањинов: *Етида-слика оп. 39 бр. 1* це-мол (тактови 41-42)

Етида-слика оп. 39 бр. 5 по Респигијевом сведочанству носи назив приче *Црвенкапа и Вук*, оп. 33 бр. 7 је *Вашир*, оп. 39. бр. 9 је *Марш* и оп. 39 бр. 7 је *Погребни марш*.

Најпознатија слика Арнолда Беклина, швајцарског сликара симболизма, *Острво мртвих*, (*Die Toteninsel*), коју је Рахмањинов видео на изложби у Паризу 1907. године, надахнула је композитора на стварање симфонијске поеме, назване по овој слици,



Арнолд Беклин: *Острво мртвих* (трећа верзија из 1883.г.)

а друга Беклинова слика, *Повратак*, (*Die Heimkehr*), била је инспирација за клавирски прелид у ха-молу из збирке од тринаест *Прелида* оп. 32.



Арнолд Беклин: *Повратак*

Поред Рахмањинова, стваралаштво Беклина надахнуло је немачког композитора Макса Регера, да компоњује *Четири тонске поеме по А. Беклину*, (*Vier Tondichtungen nach A. Böcklin*), у којима трећи став носи назив *Острво мртвих*, затим *Другу симфонију* швајцарског композитора Ханса Хубера, названу *Беклин-симфонија*, (*Böcklin-Sinfonie*), а немачки позно-романтичарски композитор Хајнрих Шулц-Бојтен, као и Рахмањинов написао је симфонијску поему под називом *Острво мртвих*.

Вато и Гоја

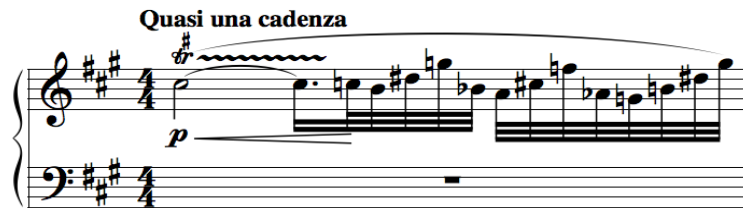
Као противтежу мрачној визији острва мртвих, пређимо на ведру страну, на острво радости. Клавирска композиција Клода Дебисија *Острво радости*, (*L'Isle joyeuse*), музичка је слика чији настанак је надахнула слика Антоана Ватоа *Укрцавање за Китеру*, (*L'embarquement pour Cythère*).



Антоан Вато: *Укрцавање за Китеру*

Слика овог француског сликара припада стилу *fête galante*, стилу који је иницирао сам Вато и који се бави темом љубави и наде, доколицом и удварањем, лепотом и елеганцијом, у ком страсти нису игнорисане, али су контролисане. Овај стил је настао пред крај владавине Луја XIV, када је буржоазија заменила раскошан

и раскалашан живот на двору, животом у вилама и природи.¹⁷ Ватоова слика приказује припаднике буржоазије при укрцавању на брод чија дестинација је митско острво Китера, острво на ком је рођена грчка богиња љубави Афродита. У првом плану слике насликано је неколико парова који су већ у *слободним* позама, што је очигледно алузија на коначну дестинацију путника; острво љубави и радости. Међутим, поједини тумачи ове слике сматрају да она приказује одлазак са Китере. Гледано из те перспективе, слика приказује ефемерност љубави и самог живота. Њен израз постаје носталгичан. Дебисијева композиција *Острво радости* је музички пејзаж егзотичног острва обасјаног ведрим расположењем, експлозијом страсти и радости. Ова виртуозна композиција немирног и веселог карактера, почиње трилером из ког се развија атонална фигура, која антиципира додекафонију:



Клод Дебиси: *Острво радости*, (увод)

Пијанисткиња Маргерит Лонг, која је са Дебисијем студирала ово дело, сведочи да је приликом свирања уводног мотива композитор узвикнуо „C'est un appel!¹⁸“. При компоновању овог комада Дебиси се, поред осталих, користио античком целостепеном лествицом као и лидијском лествицом.

(У клавирском опусу Дебисија постоји и прелид назива *Плесачице са Делфија*, (*Danseuses de Delphes*), музичка слика која је инспирисана скулптуралном групом са једне античке катедрале.)

Укрцавање за Китеру, композиција Франсиса Пуленка за два клавира, музички је приказ атмосфере на већ поменутој слици Антоана Ватоа. Компонована у ритму

¹⁷ Разлог настанка овог стила мислење је две сукобљене стране; да би сачувао своје мецене, углавном припаднике буржоазије, на својим платнима је приказивао теме из живота буржоазије, а са друге стране, остао је веран традицији француског сликарства, приказујући те теме у стилу Академије.

¹⁸ То је позив! – франц.

валцера, ова композиција лаганог је израза, наивног и ведрог карактера, чиме се стиче утисак невиности *авантура* за које се спремају актери Ватоове слике. У стварности, то су биле врло *раскошне* љубавне игре. Пуленкова композиција коришћена је у филму *Пут у Америку, (Le Voyage en Amerique)*, из 1952. године.

Две свеске клавирских свита *Гојескас, (Goyescas)*, шпанског композитора Енрикеа Гранадоса инспирисане су сликама чувеног шпанског сликара Франсиска Гоје. *Гојескас*, у преводу *По Гоји*, носе поднаслов *Заљубљени лепотани*¹⁹, (*Los majos enamorados*). Комади Гранадоса нису инспирисани одређеном сликом Франсиска Гоје, већ тематиком којом се сликар користио на појединим платнима. Слика Франсиска Гоје *Пут за Андалузију, (El paseo por Andalucia)*, приказује *majos* и *majas* који су били инспирација шпанским сликарима у XVIII и XIX веку.

Две свеске *Гојескас* са укупно шест клавирских комада, трајања преко 50 минута, дескриптивни су комади, а сваки од њих носи посебан програмски наслов. Компонујући ове комаде, Гранадос је користио шпанске народне мелодије и ритмове шпанских народних плесова. У смислу пијанистичког стила, ова музика најближа је пијанистичком стилу Фредерика Шопена и Франца Листа. Комади у *Гојескас* носе следеће називе:

Прва свеска (март 1911.)

1. *Los Requiiebros - Комплименти*
2. *Coloquio en la Reja – Разговор на огради*
3. *El Fandango del Candil – Фанданго фењера*
4. *Quejas o la Maja y el Ruiseñor – Жалбе, или лепотица и славуј*

Друга свеска (децембар 1911.)

5. *El Amor y la Muerte: Balada – Љубав и смрт: Балада*

¹⁹ *Majo, (шпан.)* – лепотан, *maja, (шпан.)* – лепотица. Под овим терминима подразумевани су припадници нижег друштвеног сталежа, карактеристичног одевног стила и смелог понашања. Овај својеврсни *lifestyle* појавио се у Шпанији крајем XVIII века и трајао до прве половине XIX века. Жорж Бизе приказао је њихов животни стил у чувеној опери *Кармен*, као и Франсиско Гоја на својим платнима.

6. *Epílogo: Serenata del Espectro* – Епилог: Серенада спектра

El peleele, (Слабић), (1914.), комад је из друге свеске *Гојескас*, касније додат као последњи комад у другом издању ове свите.



Франсиско Гоја: *Пут за Андалузију*

Музика и слике у модерном добу

Број клавирских композиција из XX века насталих под утицајем ликовног стваралаштва није велики. Разлог за ову појаву можемо наћи у чињеници да је део опуса клавирске музике XX века стваран на другачијим принципима компоновања од оних до тада; музика је унапред осмишљена готово математичким прорачунима, по унапред одређеним таблицама, чинећи утицај садржине дела других уметности на стварање музике непостојећим, или пак секундарним. *Композитори раде са*

појединачним тоновима на начин на који сликари раде са индивидуалним вредностима боја. Цела уметност развијања и тематске транзиције постала је ирелевантна за композиторе.²⁰ Поједине клавирске композиције везују се за ликовно стваралаштво само називом преузетим из ликовне терминологије, без утицаја ликовног дела на инспирацију композитора, (*Силуете* Антона Аренског, *Пастеле* Александра Гречањинова, или *Скице* Беле Бартока).

Композиција Пјера Булеза *Структуре*, (*Structures*), за два клавира, дело је које је компоновано техником интегралног серијализма. Композиторова интенција била је да створи дело, *уџбеник* интегралног серијализма, по угледу на Бахову *Уметност фуге*, својеврсни *уџбеник* форме фуге. По сопственом сведочанству, Булез са *Структурама* иде до лимита серијалне композиционе технике и због тога на првој страници *Структура* истиче незнатно измењен наслов слике Паула Клеа, немачко-швајцарског сликара, који на француском језику гласи: *A là limite du fertile pays*, (*До границе плодне земље*).



Паул Кле: Споменик у фертилној земљи, (*Monument im Fruchland*)

²⁰ Theodor W. Adorno and Susan Gillespie: *On Some Relationships between Music and Painting*, *The Musical Quarterly*, Vol. 79, nr 1., Oxford University Press - 1995.

Поменимо и клавирске композиције мање познатих композитора XX века, као и ликовна дела која су их инспирисала:

1) Џин И. Шефер: *Monet Diptych* 1996.

Клод Моне: *La promenade, Camille dans le jardin*

2) Дејвид Олфер: *Las Meninas* 1985.

Пабло Пикасо: *Las Meninas*, студија по истоименој слици Дијега Веласкеза

3) Бет Дениш: *Forth Project* 1994.

Марк Форт: *Sleep, Night Train, Equine I, Bad Girl Blues, Spring II, Swingset II*

4) Роберт Боното: *La Palette de Carpeaux* 1994.

по стилу Жан-Батист Карпоа

5) Пол Клифт: *Action Painting* 2001.

по стилу Џексона Полока

О утицају ликовног стваралаштва на композиторе и дела у Србији у XX веку

Усамљен пример клавирске музике инспирисане ликовним делима у српском стваралаштву представља збирка клавирских комада Милоја Милојевића назива *Камеје-импресије за клавир* из опуса 51, (Милојевић је написао још један циклус са истим називом који припада постхумном опусу 41). *Камеје* из опуса 51 састоје се од једанаест комада компонованих у периоду између 1937. и 1942. године. Од ових једанаест комада, седам је инспирисано ликовним стваралаштвом различитих аутора:

Комад *Играчице у плавом* инспирисан је сликом Едгара Дегаа, следе комади назива *Гоја*, *Пасторала по Бушеу*, *Мислилац од Родена*, *Реноар*, комад *Сат који свира* инспирисан је сликом Морица Швинда *Јутарњи час*, (*Die Morgenstunde*), и коначно *Пејзаж под сунцем* инспирисан пејзажима Алфреда Сислеа и Камија Писароа. Збирку *Камеје* оп. 51, поред наведених комада чине још четири комада назива *Један гроб на париском гробљу Пер Лашез*, *Просјак пред црквом на Божић*, *Остављена* и *Катедрала у Келну на Рајни*. За последњи наведени комад Милојевић налази инспирацију у катедрали у Келну, једној од најлепших катедрала средњовековне архитектуре у Немачкој.

*Профил минијатуре-импресије је сада исклесан, заокружен, мајсторски. Композитор је инспирисан ликовним уметностима, интимним преживљавањима, утисцима из околног света. Управо сликарски феномени лако покрећу његову, (и импресионистичку), имагинацију: варљива смена дана и ноћи, игра светлости и сенке, тонско разјашњавање разних валера и толике друге појединости. Све је то рађало у Милојевићу својеврсне тонске визије, тренутна расположења која је знањем и искуством композитора зрелог животног доба умео да уобличи тонском палетом.*²¹

²¹ Драгољуб Катунцац: *Клавирска музика Милоја Милојевић*, стр. 209, Слио, Београд 2004.

IV ПОГЛАВЉЕ

АНАЛИЗЕ КОМПОЗИЦИЈА ЗАВРШНОГ РЕСИТАЛА

Мислилац Франца Листа

*„Caro m'e 'l sonno, et piu l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'e gran ventura;
Pero non mi destar, deh'! parla basso!“
(Michelangelo Buonarotti)²²*

Снажан утисак који су на Листа оставила путовања по Италији и Швајцарској резултирао је са три значајна клавирска албума. Реч је о три свеске *Година ходочашћа* који чине својеврсне музичке портрете ових искустава. Но, нас овде интересује друга свеска, заправо један комад из овог албума, који носи успомене са путовања по Италији. У питању је *Il Penseroso, Мислилац*, кратак музички комад инспирисан мермерном статуом, чувеног ренесансног вајара, сликара, архитекте, инжењера и песника Микеланђела Буонаротија. Италијански мајстор ову скулптуру је извајао у мермеру за гробницу Лоренца II Медичија у породичној гробници Медичијевих, која се налази у базилици Светог Лоренца у Фиренци. Идентично име овог Лоренца и његовог славног деде Лоренца Величанственог, најпознатијег владара Фиренце, разлог је због којег се овај гроб често грешком приписује његовом великом претку.

²² „Да сањам волим, бити кам још више,
све док несрећа и срамота траје.
Не гледат', не слушат' за мене срећа је;
Стога не буди ме, о! говори тихо.“
(Микеланђело Буонароти).

(Из књиге *Живот Микеланђелов*, Ромена Ролана, превод стихова са италијанског Ђорђе Шаула, Матица Српска, Нови Сад 1948.)



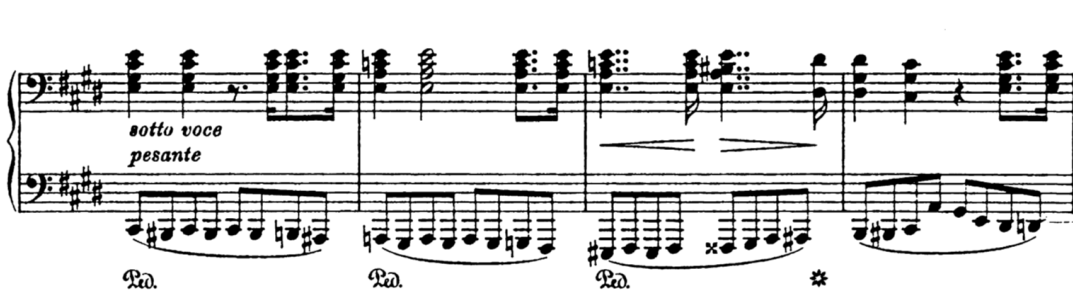
Микеланђело Буонароти: Лоренцо II де Медичи

Приликом боравка у Фиренци са грофицом д'Агу, Лист је у неколико наврата посетио гробницу Ђулијана Медичија и Лоренца II Медичија дивећи се Микеланђеловом делу и контрасту који чине две статуе на две величанствене гробнице, првој која репрезентује Дело и другој која репрезентује Мисао. Статуа Ђулијана, приказује човека од акције, отворену фигуру којој светлост слободно осветљава лице одајући утисак расположење особе, док статуа Лоренца приказује затворену фигуру, са укрштеним ногама, једном руком савијеном ка торзу, ка унутра, другом руком покривајући усне и браду, затвара лице и потенцира мисаоност фигуре и њено ћутање, док шлем и штитник бацају сенку на очи; овим ефектима Микеланђело нам представља човека интроспекције, мистериозну фигуру. Иако статуа Лоренца II није једина на гробници, (испод ње налазе се статуе које приказују Сумрак и Зору, симболе људске патње и исцрпљења), у Листовом комаду оне нису укључене у музички приказ. У истој капели налази се и по конструкцији слична гробница Ђулијана Медичија, која је, као што је речено, у контрасту према Лоренцовој гробници, али упоредивши их видимо да те две гробнице имају сличну форму, налазе се у истом простору, грађене су по сличном нацрту, градио их је исти мајстор, ликови потичу из исте породице, један је наследио другог, но упркос томе, композиторова фасцинација ипак је остала усмерена искључиво на кип Лоренца II де Медичија.

Инспирисан свечаном атмосфером величанствене гробнице, карактер Листовог комада носи карактер погребног марша.²³ Тема је озбиљна, суморна и *камено* статична, готово базирана на само једној ноти, јер се нота е у мелодији понавља четрнаест пута док је не преузме нота дис:



Приметићемо да је цео комад базиран на утиску тишине и мира. Како је то добијено? Пре свега временом протока музике - темпом, који је спор - *Lento*. Мелодија је састављена од готово једне ноте, као што показује горњи пример, али и ноте које следе су суседни интервали, чинећи мелодију скученом и без живости, а тоналитет цис-мол и низак регистар, суморном. Реприза теме показује незнатну живост у поређењу са истом у првом појављивању, покретом осмина у левој руци, али њено кретање опет је у суседним интервалима, (хроматика), чинећи тај покрет минималним и готово неприметним, не узнемиравајући *мир и сан Мислиоца*.



Међутим није само тема носилац хроматике. Један фрагментарни одсек, који спаја два наступа теме погребног марша, такође је базиран на хроматском кретању и

²³ Композитор је желео да се овај комад у продуженој оркестарској верзији званој *Trois Odes funebres*, (*Три погребне оде*), изведе на његовој сахрани, но та жеља је остала неиспуњена.

мелодије и хармоније. Исто важи и за епизоду која наступа након појаве теме у репризи; тематски материјал је нов, примећујемо синкопирану хроматску мелодију кретања наниже, док је у хармонији коришћен принцип елипсе:



Логично, у овој општој статичности музичких елемената мора постојати противтежа, а она се налази у хармонији, (хармонија се мења, Лист не користи само један акорд), но и њена примена има моменат умерености и *скамењености*. Синкопирани акорди су у половинама, (дуго трајање-мир), одвојени паузама, (тишина). Динамички опсег композиције је невелики, а разлог за то проналазимо у стиховима Микеланђеловог катрена: *Стога, не буди ме, о! говори тихо*. Најјача динамика у овом комаду на његовом је почетку, мецо-форте. Она остаје непромењена до репризе теме која је *sotto voce* и *pesante*. До краја комада динамика је у опадању до коначног завршетка и пијанисима, који подсећа на почетак Листове Сонате у ха-молу.

Мефисто – валцер бр. 1

Последња два важна дела из периода боравка Франца Листа у Вајмару кратки су оркестарски комади под називом *Две епизоде из Ленауовог Фауста*. Лист је преузео програмски садржај за своју композицију из дела *Фауст. Поема* Николауса Ленауа, аустријског песника из бидермајер епохе, а не, као што се често мисли, из *Фауста* Јохана Волфганга Гетеа чије дело је у то доба било веома популарано.

Прва од две епизоде коју је Лист тумачио музичким језиком јесте *Ноћно јахање*. Овај префињени, дескриптивни комад, из неког разлога ретко проналази своје место на концертним репертоарима. С друге стране, други комад под називом *Плес у сеоској гостионици*, познатији као *Мефисто-валцер бр. 1*, често се изводи у оркестарској верзији, (оригинална верзија) као и у клавирској верзији, (транскрипција). Лист је написао и верзију ове композиције за два клавира. У клавирском опусу Франца Листа можемо наћи четири Мефисто валцера, а бр. 1 и бр. 3 најуспелији су и музички најцењенији. Програмски садржај комада *Плес у сеоској гостионици* био би следећи: у гостионици је свадбено весеље, игра се, гости, весели. Фауст и Мефистофелес пролазе туда и Мефистофелес наговара Фауста да се прикључе слављу. Обојица улазе у гостионицу у потрази за задовољством и авантуром. Мефистофелес зграбивши виолину из руку летаргичног музичара, засвира и из ње почеше да излазе заводљиви звуци. Фауст плеше дивљи плес са лепом младом сељанчицом; они играју сеоски валцер у безумном трансу, постепено напуштајући гостионицу и удаљавајући се ка шуми. Звук виолине постаје све тиши, чује се пој славуја...

У композицији *Мефисто-валцер* Франц Лист приказује један сегмент легенде о Фаусту. За приказивање тако комплексне приче каква је легенда о Фаусту морао је наићи на непремостиве препреке у преношењу литерарног садржаја у музику, као што је то био случај при покушају приказивања Дантеове *Божанствене комедије* у *Данте симфонији*. На наговор Рихарда Вагнера, Лист је последњем ставу *Данте*

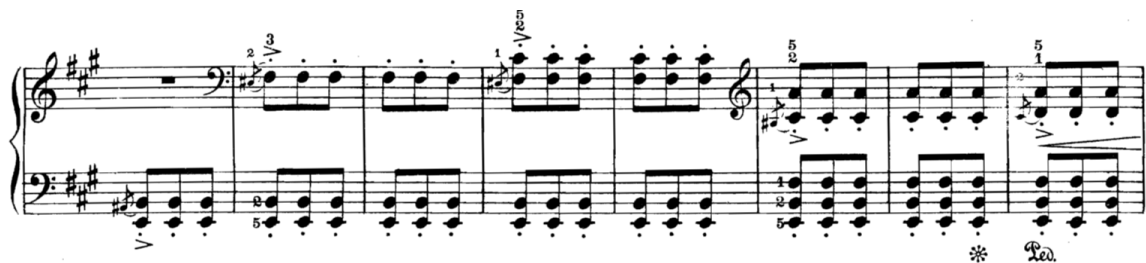
симфоније, који је у складу са *Комедијом* требало да носи назив *Рај*, дао наслов *Магнификат*, реметећи на тај начин уравнотеженост целине. Овакву сугестију Вагнер објашњава чињеницом да *ниједно људско биће не би смело да се усуди да портретише радости Раја*.²⁴ У случају *Фауст симфоније*, још једног симфонијског дела Франца Листа, композитор се одлучио само за портретисање три главна лика легенде о Фаусту; Фауста, Мефистофелеса и Маргарете.

Термин *валцер* из наслова комада *Мефисто-валцер* односи се на сеоски плес, а не на популаран плес из балских дворана. Према томе, овај сеоски валцер нема племенитост и рафинираност плеса са дворова, већ је једноставан, диваљ и разуздан народни плес. Њега карактерише брзина, ватрена страст, оштри акценти. *Мефисто-валцер бр. 1* као што је поменуто, клавирска је верзија оркестарског комада, писан је у такту 3/8, уобичајеном за ову врсту плеса. Трећи *Мефисто-валцер*, примера ради, писан је у такту 4/4, али са константним пулсом триоле, стварајући утисак троделног такта.

Мефисто-валцер бр. 1 почиње низом чистих квинти што ствара специфично сазвучје:

пример 1

²⁴ *Correspondence of Wagner and Liszt*: Echo Library, London, 2006.



Франц Лист: *Мефисто валцер бр. 1* (почетак)

Лист је користио интервал чисте квинте на почетку још једног *демонског* комада – *Csardas macabre*:

пример 2



Франц Лист: *Csardas macabre*

У сцени славља у сеоској гостионици појављује се виолиниста, а знајући да се виолина штимује по квинтном кругу, можемо претпоставити да у томе лежи Листова идеја за сазвучје са почетка композиције. Принцип започињања клавирских композиција низовима карактеристичних интервала, Лист делимично преузима из епохе класицизма, (теме композиција из овог периода често су грађене од варијанти разложених трозвука), али и одлази даље користећи далеко више могућности од композитора класицизма; почетак композиције *После читања Дантеа* базиран је на низовима тритонуса, за почетак мелодраме *Тужни монах* Лист се служио целостепеном лествицом, прва тема *Концерта за клавир и оркестар у Ес дуру* састављена је од хроматских интервала, а за композицију *Капела Виљема Тела* из *Година ходочашћа по Швајцарској* Лист компоује мелодију тако што кренувши од ноте ге, узима, као наредне ноте, суседне ноте еф и а, па потом суседне од те две ноте, е, ге и ха и надаље наставља супротно кретање. Ово су само неки од примера.

Након фрагментарног и тонално нестабилног увода у *Мефисто-валцеру*, у ком се само назире главна тема, назовимо је тема А одсека, (кроз цео увод од 111. тактова имамо утисак хаоса, фрагментарна је структура, без јасног тоналитета и као кроз буку назиремо главу теме у 94. такту, али она одмах бива поново *прекривена* буком и лармом славља), у 112. такту коначно први пут чујемо тему. Тема је у складу са приказом сцене сеоског славља енергична, акцентована, а глава теме, (ноте е, а и е са предудуаром), као да имитирају скок при плесу:

пример 3

The image shows a musical score for Example 3. It consists of two staves. The top staff is for a vocal line, marked 'sopra' and 'fz'. It features a melodic line with various ornaments, including slurs and accents, and is marked with 'marcato' and 'sempre f'. The bottom staff is for a piano accompaniment, marked 'marcato' and 'sempre f'. It features a rhythmic accompaniment with chords and single notes, marked with 'rinforz.' and various dynamic markings like 'fz' and 'rinforz.'.

Хармонија је скромна, јер приказује сеоску, једноставну музику, динамика је, наравно, *forte*, а алтерације у мелодијској линији, (нота еис и дис у А-дуру), можда алудирају на одсвиране фалш ноте у општем безумљу славља. Утисак весеља *без контроле*, Лист постиже честом променом фактуре, (смењивање брзих хроматских пасажа навише и наниже, са ломљеним октавама, стакато дуплим тоновима, глисандом, скоковима итд.), такође и честим променама регистара, (мелодија се креће кроз неколико октава, промене регистара су врло брзе, у појединим случајевима један део мелодије је у једном, а други део мелодије у другом регистру) и *живахном* динамиком, (нагле промене динамике; *subito p - f - p*, или брзе промене динамике; хитра *крешенда* и *декрешенда*).

Неколико тактова пред почетак средњег, Б одсека комада, јавља се још један наступ главне теме А одсека. Музика губи на снази, на звучном интензитету и постепено успорава док не остане само фрагмент главне теме А одсека из ког настаје *љубавни валцер*; сцена у којој Мефистофелес преузима виолину од виолинисте и свира своју *чаробну* тему, док Фауст заводећи Маргарету, игра са њом валс у трансу:

пример 4

Un poco meno mosso (ma poco)
espressivo amoroso

P *una corda*
pp

Фауст и Маргарета плешући удаљавају се ка шуми и нестају на хоризонту, (музика бледи, нестаје и не завршава се, остаје без каденце, без заокружености):

пример 5

piu dimin. *perdendosi* *pp*

Након паузе од четири такта чује се Мефистофелесов злокобни смех:

пример 6

Presto

pp *una corda*

Лист понавља тему *љубавног валцера* у импровизованом облику још два пута у средњем одсеку комада.

У последњем одсеку *Мефисто-валцера*, поред главне теме из одсека А појављује се и тема из одсека Б, као и поједини елементи тематског материјала из оба одсека. Овај последњи одсек композиције, својеврсна је реприза, јер је састављен од реминисценција на теме које су се појавиле у дотадашњем току композиције, но оне

су импровизоване, као што приличи Листовом композиторском стилу, принципу који ћемо приметити у многим његовим делима. Мефистофелесов демонски карактер је разоткривен у последњем одсеку комада; ватреном весељу у првом одсеку композиције и расположењу љубавног заноса у средњем одсеку композиције, супротстављена је напетост и драматичност последњег одсека са фуриозним пасажима и громогласним звуком. Теме добијају изопачен, демонски карактер у поређењу са првим испољавањем, а понегде чак звуче као карикатура; погледајмо пример *хипнотичке* теме коју Мефистофелес свира на виолини, (пример 4), и њене трансформације у репризи комада:

пример 7



Умерени *dolce appassionato* из централног одсека композиције ће се претворити у *рафал* октава, (пример 8 и 9):

пример 8



пример 9



Непосредно пред Коду, у кратком фрагментарном одсеку, Лист поново приказује слику двоје заљубљених, (тематски материјал овог одсека је преузет из мелодије љубавног валцера). Они тону у море пожуде. Из шуме се чује пој славуја, (репетирани ноте и трилер у 13. такту наредног примера):

пример 10

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system includes the instruction "dolce espressivo" and "una corda sempre pp". The second system includes the instruction "p". The score features various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Осипајући звук кроз шапат шуме, Die schwindenden Töne durch säuseln die Bäume,
 Као пожудни, ласкави љубавни сан, Wie lüsterne, schmeichelnde Liebstraume,
 Подиже звиждући блажени звук, Du hebt den flötenden Wonnenschall,
 из мирисног жбуња славујев цврк. Aus duftigen Büschen die Nachtigall.

Слике са изложбе

Инспирацију за своје клавирско ремек-дело, свиту *Слике са изложбе*, Модест Мусоргски пронашао је у сликама блиског пријатеља Виктора Хартмана, руског архитекте и сликара. Омиљен и познат у друштву уметника, Хартман прерано умире, а у знак сећања на њега, његови пријатељи праве изложбу са преко 400 Хартманових дела у Академији лепих уметности у Санкт-Петербургу током фебруара и марта 1874. године. Понесен атмосфером изложбе и инспирисан изложеним делима, Мусоргски завршава рад на свом ремек-делу за шест недеља. Тако су настале *Слике са изложбе*.

Не зна се са сигурношћу које Хартманове слике су надахнуле Мусоргског на стварање свог најпознатијег дела. Разлог томе недовољно је сведочанстава о том питању, као и непостојање већег броја дела из колекције која је била изложена на изложби 1874. године. Алфред Франкенштајн, амерички критичар уметности и музички критичар, објавио је 1939. године своје резултате проучавања *Слика са изложбе* тврдивши да је идентификовао седам слика од десет, колико чини клавирску свиту. Десет *слика* које чине клавирску свиту су следеће:

1. Гном (*Gnomus*)
2. Стари замак (*Il vecchio castello*)
3. Тиљерије. Дечја свађа после игре (*Tuilleries. Dispute d'enfants après jeux*)
4. Бидло (*Bydlo*)
5. Балет пилића у љускама (*Ballet de poussins dans leurs coques*)
6. Самјуел Голдберг и Шмил (*S. Goldberg und Schmyle*)
7. Лимож. Пијаца (*Limoges. Le marché*)
8. Катакомбе. Римске гробнице (*Catacumbae. Sepulchrum Romanuim*)
9. Колиба на кокошијим ногама (*Избушка на курьихъ ножкахъ*)
10. Богатирска капија у Кијеву (*Богатырскія ворота въ Кіев*)

Наизглед неповезане теме *слика* Мусоргски је повезао у логичну целину. Погледајмо следећу шему на којој је приказана логика распореда слика у свити:

Promenade _____ Богатирскія ворота въ Кіев
Gnomus _____ Избушка на курьихъ ножкахъ
Il vecchio castello _____ Catacombae. Sepulchrum Romanuim
Dispute d'enfants après jeux _____ Limoges. Le marché
Bydlo _____ S. Goldberg und Schmyle
Ballet de poussins dans leurs coques

По овој шеми, постоји веза између првог и последњег комада, другог и претпоследњег и тако редом. Тачно у средишту свите налази се *Балет пилића у љускама*, који нема парњака и, са тачке гледишта симетрије у музици, представља осовину свите. Тема *Променаде*²⁵, карактеристична руска мелодија, јасно се препознаје у завршним тактовима последње слике, (*Богатирска капија у Кијеву*), чиме ове две целине бивају тематски повезане. Други комад и претпоследњи комад, (*Гном и Колиба на кокошијим ногама*), музички су приказ два бића из фантазије, (*Колиба на кокошијим ногама* језиком музике приказује познато биће из руских бајки, Баба-Јагу - вештицу). У оба комада Мусоргски употребљава интервал тритонус, познат као *diabolus in musica*, (лат. - ђаво у музици), појачавајући својим дисонантним звучањем злокобан карактер ова два комада. *Стари замак* и *Катакомбе* евоцирају стари и антички свет, средњи век и доба Римског царства. *Тилерије. Дечја свађа после игре* и *Лимож. Пијаци* приказују две сцене које се догађају у Француској, (први у Паризу, други у Лиможу), и приказују бенигну свађу деце после игре и жестоку и комичну свађу жена на пијаци. Следеће две слике, *Бидло* и *Самјуел Голдберг и Шмил* контрастне су слике из живота Пољака.

²⁵ О улози *Променаде* ће бити више речи у даљем тексту.

Променада (Promenade)

Promenade, (франц. - шетња, ход), односно *Променада* је уводни део свите, заокружена целина и важно везивно ткиво композиције. *Променада* чини својеврсни музички портрет Мусоргског приказујући, музичким језиком, његов долазак на изложбу, као и ход од једне до друге слике. Иако ова тема репрезентује мушкарца, писана је у регистру који одговара женском гласу и у маниру је руског народног певања, где тему прво изводи солиста, а потом је понавља хор. Својствено руској народној музичкој култури у мелодији се не појављује ниједан полустепен, (пентатонска лествица). Њена мелодија се у модификованом облику појављује неколико пута између слика. Само једном се понавља у целости, док је углавном фрагментарна, преузимајући карактер слике која је претходила и уводи у карактер наредне слике. Мусоргски је користио мелодију *Променаде* и у сцени крунисања у својој опери *Борис Годунов*.



Тема *Променаде*

Гном (Gnomus)

Цртеж приказује малог гнома неспретног хода на кривим ногама, највероватније играчку крчка-орашичића

Готово пре него што су последње ноте *Променаде* одзвучале, рустично-свечана атмосфера музике бива силовито пресечена темом *Гнома*. Тај нагли прелаз на другу музичку мисао чини моћан ефекат и слушаоца моментално увлачи у гротескну атмосферу наредног комада. За приказ овог фантастичног бића Мусоргски користи тамно звучање ес-мола, низак регистар, акценте, предударе и унисоно кретање мелодије увода која карактерише, брзо и незграпно кретање гнома на кривим ногама:



Са истим приказом, али на другачији начин, наставља у теми *Гнома* употребом синкопе:



Злокобно и гротескно расположење у средњем делу се појачава честом употребом тритонуса, а кратке речитативне фразе у интервалу мале терце унисоно добијају карактер жалопојке:



Очајнички карактер овог одсека постигнут је хроматиком у левој руци:



Реприза теме обогашена је дијаболничним трилером и пасажом у левој руци који је такође базиран на тритонусу, (интервал ес-а):



Стари замак, (*Il vecchio castello*)

Замак из средњег века испред ког трубадур пева своју тужну песму

У каталог изложбе Хартманових дела убележене су две слике са темом средњовековних замкова. Те слике данас не постоје, али судећи по опису, наведеном у каталогу, ниједна од две слике, није била инспирација за овај комад Мусоргског. Хартманово дивљење према средњовековној архитектури ставља у први план његових слика замак, док су људи на сликама од секундарног значаја. У музици Мусоргског, трубадур који свира испред замка има примаран значај у односу на приказ самог замка. Због тога вероватно у неким издањима *Слика са изложбе* на месту овог комада проналазимо назив *Трубадур*. С друге стране, није искључено да Мусоргски није стриктно тумачио Хартманове слике. Напротив! У случају слике *Колиба на кокошијим ногама*, инспирацију за фантастичну сцену Баба –Јагиног лета и хода куће на ногама добио је од слике часовника у стилу Баба-Јагине колибе.

Опис комада *Стари замак*, (записан испод наслова курзивом), који је дао Владимир Стасов²⁶, једно је од субјективних тумачења овог комада.

Стари замак почиње мелодијом карактеристичном за француску средњовековну музику, имитирајући свирање трубадура на лаути. Мирна и меланхолична мелодија, својом хармонском статичношћу, оргелпунктом на ноти гис и звучањем у ниском регистру ствара утисак суморног пејзажа у сумраку:



Расположење дубоког бола и малаксалости прожима мелодију песме трубадура коју чујемо у осмом такту комада:



У последњој репризи теме трубадур се постепено удаљава, а његова песма на моменте не допире до слушаоца, (паузе у мелодијској линији).

За овај комад, Мусоргски је одабрао форму која је у бази слична строфичној песми, односно форму старог француског ронда, који је често био коришћен у француској музици средњег века и ране ренесансе. Иако по имену близак класичном ронду из 18. века, то је једина сличност коју деле.

²⁶ Владимир Стасов – утицајни руски критичар, један од најцењенијих уметничких критичара 19. века у Русији. Заслужан је за познанство Мусоргског и Хартмана, а њему је и посвећена композиција *Сlike са изложбе*.

Тиљерије²⁷. Дечја свађа после игре (Tuilleries. Dispute d'enfants après jeux)

Алеја парка Тиљерије са мноштвом деце и слушкињама

Овај комад радосна је и ведра слика природе, детињства и среће! У овом комаду нема елемената музичке стилизације као што је то био случај у претходном комаду у ком је коришћена стара средњовековна форма и карактеристична средњовековна мелодија; иако је реч о сцени која се збива у парку *Тиљерије* у Паризу, она је могла да се догоди и у *Летњем парку* у Санкт-Петербургу, или на Калемегдану, или у било ком другом парку.

Већ од првог такта чујемо *задиркујућу* мелодију, наивну и разиграну:



Почетни двотактни мотив поновљен кроз секвенцу, тежи ка кулминацији фразе, звучно асоцирајући на кулминацију дечије препирке. Музика која је кроз девет тактова тежила ка врхунцу фразе, изгубила је на својој тензији у само једном такту. Ово је музичка асоцијација на децу разбежалу после свађе, а затим, репризирањем главног мотива, задиркивање се наставља. Средњи део овог троделног комада можда приказује савесне дадиље које благо, али са извесном озбиљношћу васпитају децу:



²⁷ Парк у Паризу између Лувра и трга Конкорд у првом арондисману. Направљен је на захтев Катарине ди Медичи 1564. г. , први пут је отворен за јавност 1667. г., а након француске револуције је постао јавни парк.

Пратња мелодије у левој руци остала је готово идентична као у првом делу комада, међутим мелодијска линија губи задиркујући карактер. Она је повезана, (*legato*), а њен опсег се креће у оквиру три суседне ноте, (аис, ха, це), што даје утисак смирености, одсуством великих интервалских распона у мелодијској линији, са изузетком ноте фис 2, која својим искоком ипак даје утисак строгости и подигнутог гласа дадиље. На трећој доби другог такта овог примера чујемо разиграни мотив из дела А, по чему закључујемо да се дечији несташлук, како то често бива, ипак неће тако лако ставити под контролу. Комад духовито завршава репризираним делом А.

Бидло (Bydlo)

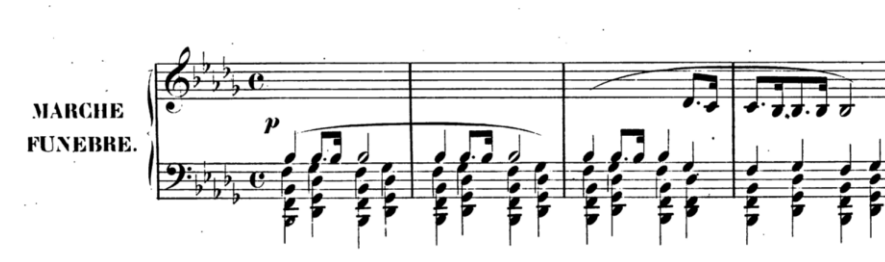
Пољска запрежна кола на великим точковима, која вуку волови.

Духовита сцена претходне слике оштро бива пресечена наступом музичког приказа тешког хода пољских воловских кола званих *Бидло*. Ово је први пут да се у композицији изоставља *Променада* између комада-слика. Ознака *pesante* на почетку овог комада не односи се само на карактер извођења, већ и на психолошку драму слике. Приказ **тешког** рада, јадног и мучног живота као тема готово да не постоји у музичкој литератури. Ипак, Мусоргски не профилише психолошко стање човека, као што ће то учинити у комаду који следи. По интересовању за теме бедних људи Мусоргски стаје уз раме са још једним великим руским савремеником, Фјодором Достојевским.

Комад *Бидло* почиње мелодијом рустичном и тупом, национално обојеном, која је по свом звучању слична руској народној песми *Еј ухњем* – песми лађара на Волги. Тема се је компонована у природном молу, карактеристичном за руски и пољски музички фолклор:



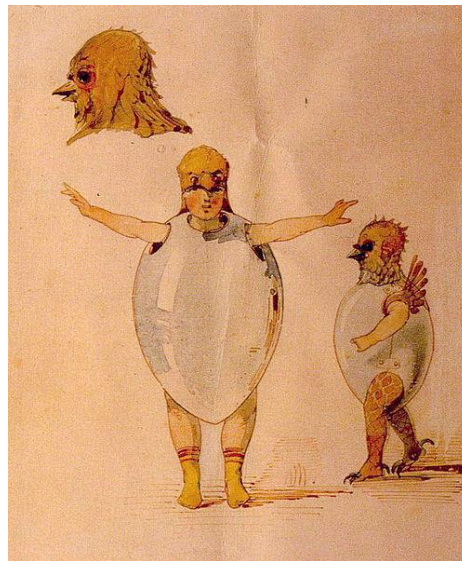
Тешки акорди у левој руци са грубим сазвучјима терци и квинти у басу, музичка су представа тромих воловских кола. Овај ритмички мотив вероватно је преузет из чувеног Шопеновог посмртног марша из његове клавирске сонате бр. 2:



Мусоргски је вероватно преузео из посмртног марша ове сонате и динамичку концепцију $pp < FF > pp$ за свој *Бидло*, пронашавши паралелу са Шопеновом концепцијом у којој поворка прилази посматрачу из даљине, пролази поред посматрача и постепено се удаљава од њега.

Балет пилића у љускама (Ballet de poussins dans leurs coques)

Цртеж Хартмана за поставку балета Трилби



Виктор Хартман: Скица костимографије за балет *Трилби* Ј. Гербера

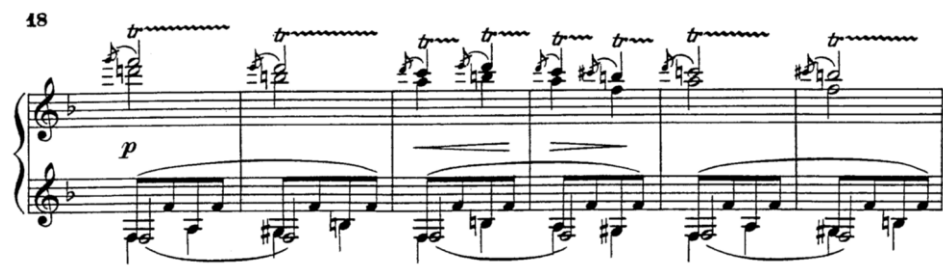
Живахна и радосна слика веселог птичјег живота, скерцо, по карактеру је слична слици *Тилерије*. Висок регистар и предудари у мелодији у овом, по звучању, реском регистру, имитирају пијукање новорођених пилића:



Друга фраза овог комада имитира некоординисане покрете тек излеглих пилића, синкопираним ритмом са предударом на синкопи:



Овај комад Мусоргски је написао у класичној троделној форми са триом у средини комада. У средњем делу комада појављују се низови трилера, који имитирају стидљив покушај пилића да полете:



Самјуел Голдберг и Шмил (*Samuel Goldberg und Schmyle*)

Два пољска јевреја, један богат, други сиромашан



Виктор Хартман: Јевреј с крзненом капом В. Хартман: Сандомјерски јеврејин

Мусоргски овом сликом, односно са две слике у једној - музичкој, даје приказ контрастних карактера два јевреја; богатог и сиромашног. Музички дијалог створен је помоћу две теме које представљају два контрастна карактера. Мусоргски у обе теме користи мелодије јеврејског фолклора. Прва тема, која представља богатог јеврејина, својим оштрим ритмом и *f* динамиком ствара утисак енергичног, строгог и самоувереног човека. Не мелодична, већ ритмична, речитативна мелодија Голдберга звучи претеће. У њој се осећа одсуство саосећања за убогог старца – Шмила:



Након излагања Голдбергове теме наступа тема убогог јеврејина Шмила. Молећивог је карактера, а мелодија је украшена предударима и репетираним тоновима асоцирајући на дрхтање од страха и од хладноће:



Приказ Шмила чине три кратке музичке фразе, а свака од тих фраза поновљена је по два пута. Овим средством Мусоргски ствара утисак покорног потврђивања речи претходно изговорених од надређеног. Такође, ове фразе су исте по дужини и у њима нема развитка музичке мисли, чиме композитор можда алудира на одсуство Шмиловог права на мишљење и сопствену вољу.

Појединачно излагање тема Голдберга и Шмила у претходном одсеку, претвара се у дует у наредном одсеку. Тема Голдберга писана је октаву ниже него у првом излагању, чиме звучи још немилосрдније. Од теме сиромашног јеврејина остао је само фрагмент:



Након последње безнадежне молбе Шмила, (Мусоргски користи паралелне велике терце за приказ јадног стања Шмила), следи коначни неумољив и груб одговор Голдберга, кроз одсечне октаве у фортисимо динамици и снажним акцентом на крају комада, који карактерише чврстину и непоколебљиву одлучност Голдберга:



Лимож. Пијаца (*Limoges. Le marché*)

Жене се жестоко свађају на пијаци у Лиможу

Овај комад музичким језиком приказује духовиту сцену сујете и свађе. Лимож. Пијаца је скерцо-токата, живахне и брзе ритмичке пулсације, писан у ведром тоналитету Ес-дуру:



Као и у *Старом замку* и у овом комаду композитор користи форму ронда, овог пута класичног ронда. Кратке музичке фразе доприносе живописности сцене и њеном енергичном ритму, дајући утисак нестрпљивости и каприциозности, а додатни ефекат је постигнут честим сфорцатима на slabим деловима такта. Кратке и брзе фразе у левој и десној руци наизменично, имитирају говор у глас и нестрпљиво упадање у реченицу,

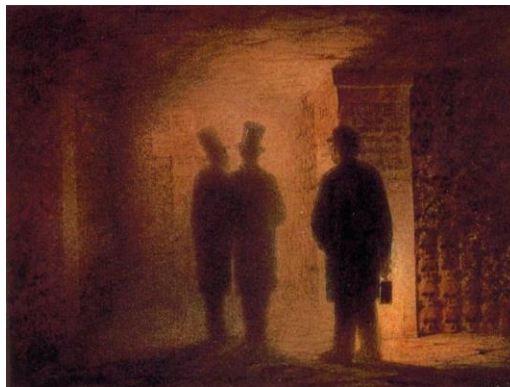


а *конфликт* је додатно појачан променом регистара, хармонском нестабилношћу, сталним алтерацијама, фрагментарним фразама и наглим крешендима која завршавају sforцатима. Почетак репризе налик је експозицији, али већ након неколико фраза долази до цепања мотива, и скраћења фраза које смо чули у експозицији и у средњем делу, тиме стварајући утисак повећане тензије, нервозе и свађе. Драмска пауза следи након три снажна акцента на поновљеној ноти. То је припрема расплета овог комада, тренутак када свађа кулминира у комичну женску тучу:



Катакомбе. Римске гробнице (Catacombae. Sepulchrum Romanum)

Слика приказује Хартмана како истражује унутрашњост катакомби у Паризу при светлости фењера.



Виктор Хартман: Париске катакомбе

Снажно акцентованом октавом под короном отпочиње наредни комад, застрашујућа слика смрти. Само једна октава носи у себи драматичност,

грандиозност и достојанствен мир. Овим изражајним средством, неочекиваним заустављањем музичког тока и наглом променом музичких аспеката, (темпа, музичког тока, ритма, хармоније), Мусоргски слушаоца *теленортује* у свет мртвих. Монументалност гробница, али и ехо у њеним дугим ходницима приказани су наизменично јаким и тихим акордским блоковима у *широком* темпу (*Largo*):



Музика је пуста, беживотна, дисонантна, лишена животне пулсације - ритма. Сваки акорд ствара утисак каменог монолита. *Катакомбе* су поетично сећање на Хартмана, које ће се наставити у *Променади* која следи.

С мртвима на језику мртвих (Cum mortuis in lingua mortua)

Овај комад, *Променада*, замишљени је дијалог између Хартмана и Мусоргског. Као примицање утваре звучи мелодија *Променаде*, са лаким тремолом у високом регистру у десној руци фантастичног звучања. Цео комад носи атмосферу сличну сцени кошмара из опере *Борис Годунов*. Дијалог се завршава светлим тоналитетом Ха-дуром, ублаживши трагичност става. Овај комад, иако фигурира у свити као нека врста рефрена, или лајт-мотива, у овом тренутку добија на особености која га готово трансформише у посебан комад, чинећи двоставачну целину са *Катакомбама*.

Колиба на кокошијим ногама (Избушка на курьихъ ножкахъ)

Цртеж приказује сат у облику колибе Баба-Јаге, (вештица), на кокошијим ногама.

Мусоргски је додао баба-Јагин лет у авану



Виктор Хартман: Колиба Баба-Јаге на кокошијим ногама. Часовник у руском стилу

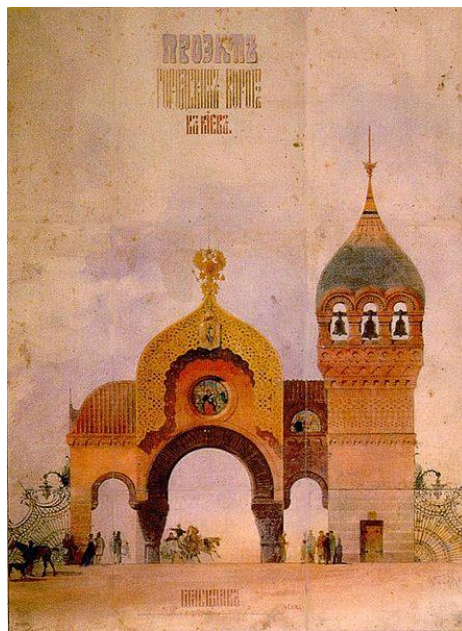
Мусоргски проналази инспирацију за овај комад у Хартмановој слици часовника у руском стилу; спољашњост овог часовника направљена је у облику куће са кокошијим ногама у којој, по предању, живи вештица Баба-Јага, лик из руских бајки. Мусоргски развија радњу из визуелног прототипа часовника. Пратећи музичку замисао композитора, програмски садржај овог комада могао би бити следећи: први део комада музички је приказ лета Баба-Јаге у авану. Она дивље лети кроз шуму, удаљава се и нестаје на хоризонту. Музика је утихнула. Наступа лагани одсек комада, тих и напет, у ком се вештичја колиба шуња на кокошјим ногама кроз тамну шуму. Реприза комада најављује вештичин повратак кући. Као и у комаду *Гном* и у овом комаду тритонус игра важну улогу у бојењу атмосфере комада дајући му фантастичан и натприродни карактер. Хроматика у средњем делу комада подсећа на силазни хроматски низ из *Cum mortuis in lingua mortua*.

На почетку комада нису уписани предзнаци и тоналитет комада није одмах јасан. Почетни интервал велике септимае фис – ге, алудира на везу вођица, (трећи ступањ доминантног трозвука), тоника. Такође, *инсистирање* на ноти ге, у 15. и 16. такту, (поновљена је четири пута са *sf*), усмерава тоналност комада ка једном од тоналитета ин ге. Иако ова музика није атонална, приметно је одвајање од тоналног центра управо привидним одсуством хармоније у појединим деловима комада, као и обиљем алтерација и ванакордских тонова. Овим хармонским решењима

Мусоргски ствара утисак хаоса и гротеске која одговара овој слици мрачних сила, (принцип који донекле личи на одсек до првог излагања теме у *Мефисто-валцеру* бр. 1 Франца Листа).

Богатирска капија у Кијеву (Богатѣрскія ворота въ Кіев)

Хартманов пројекат масивне капије на уласку у град Кијев, у старом руском стилу, са куполом у облику словенског шлема.



Виктор Хартман: Пројекат градске капије у Кијеву. Главна фасада.

Године 1866. догодио се покушај атентата, на руског цара Александра II у Петрограду.²⁸ Да би обележио овај *бег од смрти*, цар налаже изградњу великог броја цркава и капела по целој Русији. Тим поводом Хартман је скицирао нацрт за монументалну капију, пројекат који никада није реализован. Мусоргски за последњи комад у свити проналази инспирацију управо у овом нацрту.

Богатирска капија у Кијеву, овај грандиозни финале по уметничкој вредности и набоју превазишао је Хартманов нацрт. Комад величанственог звука, као моћни

²⁸ Готово је комичан историјат бројних атентата на овог руског цара. После четири неуспела и скоро аматерски изведена атентата, пети атентат, који се догодио 13. марта 1881. г., био је фаталан за цара, а и он је изведен из другог пута.

оперски финале, слика је националног поноса, православља, љубави према отаџбини, вере у народ. Комотан темпо, једноставна мелодија и ритам, садржајност и јасноћа, велики звук и имитација црквених звона дају овом комаду простор и величанственост. Тема *Богатирске капије* слична је музици у сцени крунисања у опери *Борис Годунов*:



Тема *Богатирске капије* у *Кијеву*

Друга тема, корал, имитира православно хорско певање:



Велико финале припремљено је звуком звона, (целе ноте у наредном примеру), на која се надовезују мала звона, (триоле и осмине),



и коначно из моћне звоњаве израста величанствена тема *Променаде*. Овим сјајним потезом Мусоргски обједињује *Слике у целину*. Композиција завршава са последњим излагањем теме *Богатирске капије*, која звучи као химна, сталожено и достојанствено достижући грандиозан звук.

Шопенова Балада бр. 3

Термин *балада* употребљен је први пут за карактеристичну стиховну форму у француској поезији у XV веку. Шопен је први међу композиторима користио тај термин за своје четири баладе компоноване између 1835. и 1842. године. Прихваћено мишљење је да је Шопен био инспирисан *Литванским баладама* свог пријатеља, пољака Адама Мицкијевича. Као што је већ поменуто у другом поглављу овог текста, Шопен није дословно пратио радњу Мицкијевичевих балада у својим композицијама. Не постоје докази која Мицкијевичева дела су утицала на писање Шопенових балада. Оне су ипак апстрактна музика. Шопен уосталом никада није писао програмску музику на начин на који су то радили Роберт Шуман, или Франц Лист.

Све четири Шопенове баладе концертни су комади, трајања од 8 до 12 минута, у зависности од баладе. Писане су у $6/4$, или $6/8$ такту, формално базиране на сонатној форми, ронду, троделној песми, или варијацијама, са смелим формалним решењима, или иступањима од ових класичних форми. У другом поглављу овог текста поменуто је које од Мицкијевичевих балада одговарају Шопеновим баладама, по логичној претпоставци, која је основана на сличностима садржине литерарног и музичког текста. Сматра се да је Шопен био инспирисан Мицкијевичевом баладом *Швитежанка* за музику треће баладе. Тема ове Мицкијевичеве баладе је неодлучност у љубави, разочарење и проклетство; нимфа која живи у језеру Швитеж заљубљује се у младог ловца ког затиче на обали. Он одговара њеној љубави и заклиње јој се на вечиту љубав. Прекршивши свој завет, нимфа проклиње младог ловца и то га одводи у смрт:

Саветујем те, ловче, да одржиш заклетву,

И обећање које си овде дао,

Јер тешко човеку, који га прекрши,

*И док живи и после смрти.*²⁹

Љубавни дует у ноћи на месечини из баладе Мицкијевича, Шопен приказује музичким дуетом у интродукцији свог комада, (најдужем уводу од све четири баладе – 50 тактова). Заводљива и нежна музика интродукције, са мелодијом која се креће из регистра у регистар, (дует тенора и високог гласа; ловца и нимфе), развија се у елегантну музику, готово сањалачког карактера у складу са овом поетском, *зачараном* сликом из фантазије:



На почетку баладе наратор се пита:

*Ко је младић тако леп, тако млад,
а ко је девојка у његовом наручју?*

...

*Младић лови овде, у шуми,
али девојка је мени страна.*

Можеш питати узалудно одакле долази и где нестаје:

Нико не зна.

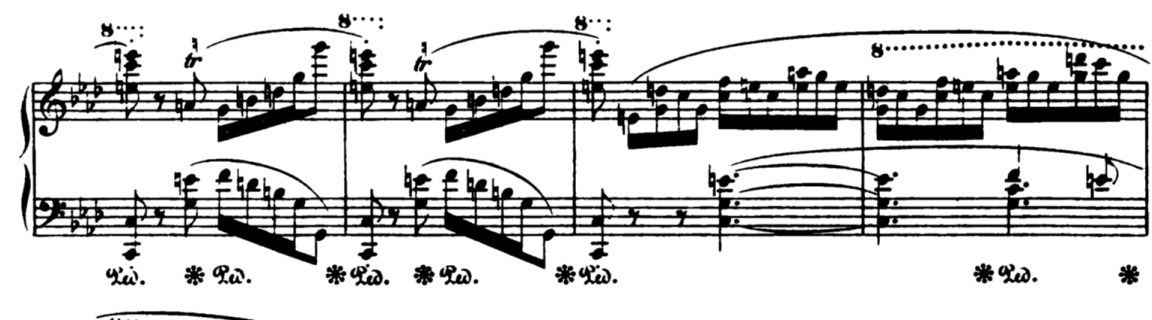
У средњем делу интродукције појављује се синкопирани ритам, карактеристичан за ловачку музику. Овим ритмом Шопен можда појачава осећај присуства младог ловца у овој музичкој сцени. Но, овај ритам би приликом извођења требало да

²⁹ С обзиром да ова балада, као и друге нису преведене на српски језик и да их у нашим библиотекама, продавницама књига, или антикварницама нема, осим на пољском језику, није ми преостало ништа друго до да сегменте текста преведем сам, ради коришћења у овом тексту. Ови преводи су информативног карактера.

преузме атмосферу љубавног заноса чиме губи од своје изворне оштрине, претварајући се у елегантан ритам, налик валцеру, који се њише као у љубавном сну:



У једној од наредних музичких фраза клавирски слог је тако састављен да његово звучање подсећа на заплускивање воде, (трилери и шеснаестине у наредном примеру), која се умири и *улије* у репризу теме интродукције, (седми такт следећег примера),



чиме се интродукција завршава и на њу се, без паузе надовезује нова тема. Тематски материјал је нов, а једино испољавање теме из интродукције је у Коди, где ће се ова тема појавити у *FF* звуку свечане атмосфере.

Дует из интродукције у наставку комада се преноси на другачији начин; двојство је сада изражено кроз две контрастирајуће теме, једне у дуру, (префињена, елегантна, тема А), а друге у молу, (драматична, забринута, тема Б), које су повезане модулаторним одсецима на бази материјала обеју тема и у тим прелазима материјал из дурске, ведре теме, претворен у мол, добија другачије звучно обличје. Овим преплитањем тематског материјала и расположења добија се изванредан осећај симбиозе двеју тема, која одговара присности двоје љубавника из Мицкијевичевог дела.

Средњи део комада кратак је виртуозни и модулаторни одсек, (повезује претходни одсек који се завршава у Це-дуру са истим одсеком у репризи, али овог пута у Ас-дуру), *scherzando* карактера у почетку као и у првој балади у ге-молу, а касније бива распеванији и поетичнији.

У репризи, након испољавања прве теме у свом изворном обличју, (тема је једино модулирала у други дурски тоналитет), молска тема, овог пута узнемиреног карактера, претећа, постепено нараста у динамици и кулминира у један звучни *вихор*, наговештавајући остваривање нимфиног проклетства које је Мицкијевич опевао у следећим стиховима:

*Није за тебе вртлог налик сребрном пехару,
нити заливи где чисто море лежи,
сурова земља ће прогутати твоје тело,
и шљунак прекрити твоје очи.
Хиљаду година твој дух ће чекати,
крај дрвета које нам беше сведок,
а ватре пакла, које никада утихнути неће,
непрестано ће те изгарати.*

Немирни пасажии у левој руци звуче узнемирено, они наговештавају трагедију. У акордима у десној руци препознајемо *молску* тему:



Тема из претходног примера коју треба извести са извесном суздржаношћу у набоју, (*mezza voce*), претвориће се у ерупцију драматике у великом звуку, (*FF*), која вероватно приказује олују и незаустављиву водену бујицу која поплављује копно и односи несрећног ловца са собом:



Упркос наговештају трагедије након претходног одсека очајничког карактера, наступа Кода која је у супротности са трагичним завршетком баладе Мицкијевича. Балада је помпезног, брилијантног краја, налик неким Шопеновим полонезама. Ово се може објаснити већ поменутом чињеницом да су Мицкијевичеве баладе само инспирисале Шопена на стварање поетичних комада, без дословног ослањања на збивања и радњу у делима Мицкијевича. Кода почиње *дурском* темом, темом А из одсека након интродукције, која у овој хармонски нестабилној коди модулира више пута уз распад мотива, на тај начин стварајући *узврело језгро* које тежи ка врхунцу и коначно достиже кулминативну тачку у виду екстатичне музике са материјалом теме из интродукције. Тема из интродукције у Коди добија другачији карактер; колико је била суздржана на почетку композиције, толико је у Коди екстровертна и бујна. Она заокружује целину, (појављује се и на почетку и на крају комада), и тим композиционим принципом и различитим звучањем, односно различитим карактером једне теме ствара утисак бајке чија прича почиње скромно, а завршава

се у слављу, (ова балада једина је Шопенова балада која има оптимистичан завршетак).

Кроз цео комад присутан је *водени ток*, гипки музички материјал, брилијантни пасажи у шеснаестинским секстолама, *ломљене* октаве пред сваку појаву главне теме комада и касније у Коди, лагани трилери у *p* и слична фактура, која подсећа на струјање воде. По овим карактеристикама она подсећа на Шопену другу баладу у Еф-дуру, писану по Мицкијевичевој поеми *Швитеж*, легенди о граду који је потопљен да би био спасен од најезде непријатељске војске. Поједини сегменти друге баладе подсећају на провалу водене бујице.

Мотив *напуштености* један је од честих мотива у поемама Мицкијевича. Усамљен човек осуђен на лутање животни је мотив Мицкијевича и Шопена. Обојица емигранти, усамљеници у туђој земљи, свој гнев према политичкој тиранији Русије над Пољском уткали су у сопствено стваралаштво. У Мицкијевичевој балади *Швитеж*, која је инспирисала Шопену другу баладу, говори се о потлаченом народу, статусу сличном оном Пољског народа у XIX веку. Мотив напуштености у *Швитежанки* проналазимо у нимфином осећају изневерености и усамљености након издаје ловца. У поеми *Конрад Валенрод*, инспирацији Шопенове прве баладе, Конрад, покрштен од стране својих непријатеља, постаје њихов вођа и у наступу пробуђеног патриотизма води своју војску, (непријатељску војску свога народа), у самоубилачки бој. Шопенова последња балада, инспирисана је поемом о *Три брата Будрија*. Ово је патриотска поема о оцу и три сина, који одлазе на три различита фронта у борбу за своју отаџбину, о очевом осећају усамљености и грозничавом ишчекивању тројице синова да се врате са фронта.

Ромео и Јулија

Балет *Ромео и Јулија* С. Прокофјева, базиран на истоименој драми В. Шекспира, спада у једно од најбољих балетских остварења у XX веку. Прва верзија балета завршена је 1935. г., а преправљена верзија, (какву данас познајемо), завршена је и премијерно изведена 1940. г. Прокофјев је од музике из балета саставио три оркестарске свите и једну клавирску свиту од десет кратких комада. Клавирску свиту из опуса 75 чине следећи комади:

1. Народни плес
2. Сцена: Улица се буди
3. Минует: Долазак гостију
4. Јулија као девојка
5. Маске
6. Монтеки и Капулети
7. Отац Лоренцо
8. Меркуцио
9. Плес девојака са љиљанима
10. Ромео и Јулија пред расанак

У даљем тексту рећи ћемо неколико речи о конадима *Јулија као девојка*, *Меркуцио*, *Отац Лоренцо и Капулети и Монтекији*, (*Монтаги*).

Комад *Јулија као девојка* прво је појављивање Јулије у балету.

Она је веома млада, (има свега четрнаест лета), полетна је, невина и наивна, без много животног искуства, још увек зависна од својих родитеља и дадиље. Брзи пасаж са почетка комада, приказује музичким језиком Јулијину младалачку радост, полетност, ведрину, њено узбуђено скакутање:



За приказ сцене са Јулијом Прокофјев се одлучио за тоналитет Це-дур, као најчистији од свих тоналитета, самим тим најпогоднији за приказивање чедне девојке. Музика из Vivace прелази у Più tranquillo (quasi andantino). У одају улази Јулијина мајка, грофица Капулет, (музика је озбиљнија, али пуна блаженства), и најављује својој ћерки просца, (то је племић Парис). Из ове теме допире фина атмосфера свечаног чина венчања, дирљив моменат за мајку и Јулијину дадиљу, свечан и сталожен, готово као доношење Благовести:



Као што показује горњи пример, музика је мирна, повезана, без акцената, ритмички уједначена и једноставне, прозрочне фактуре, која по карактеру музике има сличности са атмосфером музике у Листовом комаду *Sposalizio*. Репризом *Јулијине теме* у наредним тактовима, Јулија даје одговор на понуђени брак, показујући незрелост и неозбиљност.

У драми Виљема Шекспира Меркуцио је представљен као младић живахне нарави, склон измотавању и грубим шалама које понекад изазивају незадовољство и међу пријатељима из дружине. Његова расположења су променљива и управо један такав моменат, нагли излив беса, довешће га у двобој који ће га коштати живота, а касније довести и до трагичних последица по остале протагонисте Шекспировог комада. Комад назива *Меркуцио* из клавирске свите Прокофјева, ведар је портрет младића, без назнака трагедије која ће уследити. Балетска кореографија Рудолфа Нурејева приказује Меркуција као младића који изводи комичне покрете, плези се, скаче, немиран је. Музика за ову сцену у почетку звучи помало застрашујуће, међутим већ после неколико тактова, када наступи *Меркуциова тема* музика постаје духовита у карактеру; мелодијска линија је *разбацана* по различитим регистрима, (као у првом делу Листовог *Мефисто-валцера*), приказујући Меркуциову живахност и хумор, а хармонска подршка у левој руци у контра ритму је са добама у такту, (Прокофјев овим решењем поцртава Меркуциову детињу недоказаност, терање ината, намерно провоцирање):

The image displays three systems of musical notation for the 'Mercurio' piece. Each system consists of a piano part (treble and bass clefs) and an orchestral part (treble clef). The first system (measures 10-13) features a piano melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The orchestral part includes Tr-ba, V-ni, Cl, and V-ni. The second system (measures 14-17) continues the piano part with a dynamic marking of *mf*. The orchestral part includes Fl., Xil., Piano, and Cor-tta. The third system (measures 18-20) shows the piano part with a dynamic marking of *f* and the instruction *furioso*. The orchestral part includes V-ni. Measure numbers 10, 19, and 20 are indicated at the bottom of the systems.

Мотив задиркивања, већ поменут у *Сликама са изложбе* у слици *Тиџерије. Дечја свађа*, приметимо у трећем такту претходног примера. Фразирање и акцентовање осминског мотива идентично је фразирању и акцентовању почетног мотива у комаду Мусоргског. Чак и кратак лагани одсек овог комада, (у поређењу са основним тоналитетом Ас-дуром у контрастном и удаљеном е-молу, стога и у другачијем расположењу), опет по тумачењу Нурејева, заправо је завршила Меркуција, који глуми мучнину, користи саосећање дворских дама на балу код Капулетијевих за удварање:



Убрзо следи реприза, у којој се Меркуцио, задовољан због успеле шале, враћа у своје уобичајено расположење.

Комад *Отац Лоренцо*, (у неким преводима Шекспировог текста *Отац Лаврентије*), музика је интимне атмосфере. Она дочарава атмосферу капеле у којој влада тишина и спокој богослужитеља Лоренца. Отац Лоренцо у овој сцени тајно венчава двоје младих љубавника. Музика је хармонски уједначена, нема модулација из основног Бе-дура, мелодијска линија је у дугим нотним вредностима, (четвртине и половине, тек понегде осмина), стварајући са хармонском сведеношћу мирну атмосферу комада. Спокојна атмосфера појачана је оргелпунктом на ноти Бе кроз пет тактова у Б делу овог кратког комада. Тајни брак је остварен у атмосфери блаженства, чак стидљивости, иако је у питању чин весеља и свечаности.

Вероватно најпознатији музички комад из овог балета, а вероватно и најпознатија музичка нумера Прокофјева комад је назива *Монтеки и Капулети*, или *Плес витезова*. Ова маскуларна музика појављује се у балету у сцени бала код Капулетијевих, сцени у којој Ромео прву пут угледа Јулију; витезови плешу на

музику карактера марша, изузетно крутог и монотоног ритма у пратњи оштрог и енергично акцентованог ритма у нео-класичној мелодији теме:

76 Allegro pesante ♩ = 100 V-ni, Cl.
f pesante *non legato*
simile

Широки покрети при плесању ове сцене последица су широког распона мелодијске линије и акордске пратње; мелодија је писана у распону од великог ха до ес 3, крећући се највећим делом преко интервала терце, кварте и октаве, (разложени квинтакорди и квартсектакорди). Пратња у левој руци писана је са карактеристичним скоком и покрива опсег од контра е до фис 1. Клавирска транскрипција ове сцене у троделној је форми. Средњи део чини музика на коју Јулија и Парис плешу окружени дворјанима, а затим се у репризи поново чује мелодија главне теме, (тенор саксофон). У балетској верзији појављују се и други музички одломци, између осталих, тема из става *Јулија као девојка*, непосредно пред улазак Париса у њену одају. Музика у средњем делу комада *Монтеки и Капулети* префињена је и елегантна, (тему изводе виолине, а потом соло флаута), што је постигнуто прозраном оркестрацијом, а слично је манифестовано и у клавирској фактури, стакато акордима, легато мелодијом, *p* динамиком, нешто мирнијим темпом и невеликим распонем између мелодије, хармоније и баса, (драстична разлика у односу на претходни одсек; у овом случају се музика изводи на средини клавијатуре). Музика се мења из 4/4 такта у лагани валцер 3/4 такта, но

осећај јединства са претходним одсеком постигнут је непромењеним тоналитетом. Реприза започиње брундањем басова и бас бубња са темом прво у тенор саксофону, (у оркестарској верзији). Музика је умерено тиха, витезови се враћају међу остале дворјане, док коначно својим ауторитетом поново не преузму доминацију над двораном, (оркестарски *tutti*). Овај комад изванредан је пример потпуно опречних карактера у склопу једне целине, супротстављање грубости над нежношћу и масовног ка појединачном.

Закључак

Овим докторским уметничким пројектом остварен је приказ везе између различитих уметности и важности знања о једној уметности ради разумевања друге. Наведени су примери врло јасних, конкретних утицаја једне уметности на неко музичко дело, (на цело музичко дело, или поједине сегменте дела), а затим и примери делимичног утицаја, (као што је случај у *Баладама* Фредерика Шопена, појединим коадима Роберта Шумана, *Гојескас* Енрикеа Гранадоса и сл.). Највише примера наведено је у последњем поглављу докторског уметничког пројекта у ком су наведени конкретни нотни примери, као и табле са сликама кроз које су објашњени начини на које композитори наведених дела *преносе* слике, или литерарни текст у језик музике. У случају тумачења литерарног текста језиком музике, закључујемо да је тумачење уопштено, тј. тумачење се односи на генералну атмосферу текста, или на поједине сегменте радње, а не на поједине речи. Детаљи из литерарног дела могу бити уткани у музичко дело као важан носилац целине; музичко дело може описивати опште карактеристике ликова, (чинећи својеврсне *портрете* ликова, што се нпр. види из наслова комада Прокофјева, *Јулија као девојка*, *Отац Лоренцо*, *Меркуцио...*), затим поједине сегменте драмске радње, (приказ сцене сеоског славља из Ленауовог *Фауста* у Листовом *Мефисто-валцеру*, или извесна паралела са деловима поеме Мицкијевича у Шопеновој *Балади*) као и поједине детаље који су декоративног карактера, (нпр. пој славуја у *Мефисто-валцеру*). Примера ради, у случају компоновања вокално-инструменталне музике однос према тексту, или либрету не би био увек општи, већ би био фокусиран и на смисао саме речи, поготово у соло песмама.

Текст започиње разматрањем два феномена која чине почетак сваког стваралаштва, а то су инспирација и имагинација. Но, на овим феноменима нисмо се дуже задржавали, јер њихово проучавање спада у домен психологије, али смо сматрали да је битно поменути их због њихове важности у креативном процесу. У наставку текста наведени су примери утицаја музике на друге уметности; литерарна дела која су преузела структуру од неке музичке форме и неколико дела

из области ликовне уметности инспирисаних музичким делима. С обзиром на несразмерно мали број дела из других уметности насталих под утицајем музике, у односу на музичка дела настала под утицајем других уметности, закључујемо да музика може да *исприча и наслика*, али и да је тешко *испричати, или насликати* музику. Претпоставимо да одговор за овај феномен лежи у самој природи музике која је у бити апстрактна, насупрот другим уметностима које су конкретне. Пример фриза Густава Климта наведен је као пример ликовног дела инспирисаног музиком Лудвига ван Бетовена, али немојмо заборавити да се *кључ* за разумевање идеје IX симфоније делимично крије и у тексту *Ода радости* Фридриха фон Шилера.

Значајно је било поменути појављивање једног стила у уметности и архитектури, стила *Gothic revival* који је својим утицајем изнедрио једно од најважнијих дела светске књижевности, трагедију *Фауст* Јохана Волфганга Гетеа. Ово дело остварило је значајан утицај на стваралаштво Франца Листа пре свих, али и других композитора. У делу текста који носи наслов *Национални идентитети*, обједињена су сва важнија достигнућа у уметничкој музици XIX века, која су инспирисана стваралаштвом аутора углавном из земље порекла композитора, (Шопенове *Баладе*, бројна дела Шумана) али и из других земаља, (*Године ходочашћа*, *Шпанска рапсодија* и друга дела Франца Листа). До овог поглавља у тексту уметничког пројекта наведен је велики број литерарних дела која су утицала на стварање значајних клавирских композиција у XIX веку, чиме се већ доказује хипотеза која је постављена у уводу овог докторског уметничког пројекта. У наставку текста, *приближавајући* се епохи XX века, приметили смо осетно смањење броја композиција за клавир насталих под утицајем литерарних дела. Ова појава објашњена је појавом нових композиционих процеса, односно нових композиционих техника, суштински другачијих од дотадашњих, (ово се најпре односи на композиторе друге бечке школе и интегралног серијализма), који као базу нису користили утицаје из других уметничких извора, већ су унапред били прорачунати по одређеним системима.

Када говоримо о ликовним делима закључујемо да слика, или скулптура језиком музике није увек третирана на дескриптиван начин, (*Мислилац* Франца Листа, *Гојескас*), као и да се ванмузички утицаји могу пронаћи и у доживљају природе,

искуству са путовања, неком визуелном надахнућу и сл. (*Године ходочашћа Франца Листа, Етуде-слике* Сергеја Рахмањинова, *Images* Клода Дебисија...). За разлику од тумачења литерарних дела у случају тумачења ликовних дела примећујемо да једно ликовно дело оставља општи утисак на композитора, а он у својој имагинацији, подстакнут визуелним стимулансом, развија причу из које настаје музичко дело, (*Свети Фрањо Паулски хода по таласима* и *Тотентанц Франца Листа Острво радости* Клода Дебисија...).

Из наведених података у тексту, изводимо закључак да је XIX век био доба експанзије клавирских композиција насталих под утицајем дела из других уметничких области и то понајвише у стваралаштву Франца Листа, чију инвентивност и маштовитост видимо не само по иновацијама у области пијанизма и композиције, већ и по разноврсности програмских тема које је бирао и приказивао у својим делима. У музици XX века, као и у стваралаштву српских композитора постоји неколико усамљених примера утицаја других уметности на компоновање клавирских дела, међу њима и ремек-дело српске клавирске минијатуре, циклус *Камеје* композитора Милоја Милојевића.

У последњем поглављу текста анализирани су композиције које су одабране за завршни реситал докторандуса. Аналитички приступ у овом случају био је најдетаљнији и употпуњен је бројним примерима који *осликавају* речима објашњено. На који начин је тумачен садржај немудичког уметничког медијума и *транспонован* у музичко дело, разјашњено је кроз објашњење начина употребе најразноврснијих средстава музичког изражавања; мотив, мелодија, тоналитет, модулација, лествица, ритам, хармонија, динамика, тембр, темпо и друго. Долазимо до закључка да се музика, лепе уметности и књижевност разликују по начину изражавања, али се свакако сједињују у *трећој димензији*: све су језик. Тиме, оне се могу *преводити* из једног у други језик, односно из једног у други медијум, допуњујући се, надмашујући једна другу. Ниједна од поменутих уметничких дисциплина не може директно да *препише* оно што узима из садржаја неке друге уметничке дисциплине. Оне се користе *кодираним преписивањем*, иначе би се радило о обичној имитацији.

Општи закључак, а можда чак и скривена порука аутора овог докторског уметничког пројекта јесте да снажан израз који поседују врхунска уметничка дела често остаје нејасан широј публици због недовоље едукације. Зато ју је потребно едуковати ради потпуне рецепције уметничке идеје. У супротном, постоји опасност од неразумевања дела, губитка интересовања за уметност, (услед неразумевања), и коначно губитка публике. Иако се овај докторски уметнички пројекат обраћа професионалним музичарима пре свега, он може бити коришћен и у едукативне сврхе, промоцију и популаризацију уметности код шире публике.

Литература:

- Абізова Е. Н.: «Картинки с выставки Мусоргского» – Музыка – Москва, 1987.
- Adorno Theodor W. and Susan Gillespie: On Some Relationships between Music and Painting, *The Musical Quarterly*, Vol. 79, nr 1., Oxford University Press - 1995.
- Backus Joan: *Liszt's Sposalizio: A Study in Musical Perspective*, 19th Century Music- Vol. 12, no. 2, Special Liszt issue, University of California Press, 1988.
- Bence Szabolcsi: «The twilight of Franz Liszt» – Мађарска академија науке – Будимпешта, 1959.
- Burger Ernest: «Franz Liszt: A chronicle of his life in Pictures and Documents» – Princeton University press – New Jersey, 1989.
- Busoni Ferruccio: «THE ESSENCE OF MUSIC and other papers» - Dover publications, inc. - New York, 1957.
- Вујаклија Милан: Лексикон страних речи и израза
- Cortot Alfred: «Chopin Ballade no. 3» - Edition Nationale de musique classique – Paris/New York
- Dickinson Emily: „Complete poems“ – Backbay books – London, NY, Boston, 2000.
- Еко Умберто: «Историја лепоте» - Плато – Београд, 2004.
- Франчезе Паоло: «Рафаел» - Књига комерц – Београд, 2012.
- Гакель Е. Леонид: «Фортепианая музыка XX века» – Советский композитор - Ленинград (2. издање), 1990.
- Гете. Јохан Волфганг: „Фауст“ – Просвета – Београд, 1989.
- Гонзалес Марта Алварес: «Микеланђело» - Књига комерц – Београд, 2012.
- «Gothic: Architecture, Sculpture, Painting» - H.F. Ulmann – Potsdam, 2010.
- Hanson Lawrence and Elisabeth: «Prokofiev: The prodigal son. An introduction to his life and work in three movements» - Cassel – London, 1964.
- Хевелер Каспер: «Музички лексикон» - Матица Српска - Нови Сад, 1990.
- Јансон Х.В. / група аутора: „Историја уметности“ – Вулкан/Моно и мањана, 2008, Београд
- Кундера Милан: «Изневерене опорукe» - Меандар – Загреб, 2007.
- Кундера Милан: «Сусрет» - Архипелаг – Београд, 2009.

- Leichentritt: «Analyse von Chopins Klavierwerken» – Max Hesse – Berlin, 1921.
- Lenau Nikolaus: «Faust. Ein Gedicht» – Adeg graphics LLC – New York, 1999.
- Мареј Питер: „Архитектура италијанске ренесансе“ – Грађевинска књига, Београд, 2005.
- «Музичка Енциклопедија» - Југославенски лексикографски завод, Загреб, 1971. књига II
- Нере Жил: «Климт» - Taschen/IPS – Београд, 2002.
- Niecks, Frederick, “Frederick Chopin as Man and Musician” - Volume 2- BiblioLife - London, 2008.
- Orlova Alexandra: «Musorgski's days and works (a biography in documents)» – Umi Research Press – Michigan, 1983.
- Перичић Властимир/Душан Сковран: „Наука о музичким облицима“ – ФМУ – Београд, 1991.
- Рапели Паола: «Гоја» - Књига комерц – Београд, 2012.
- Ролан Ромен: Живот Микеланђелов, Матица Српска, Нови Сад, 1948.
- Russ Michael: «Musorgsky: Pictures at an exhibition» – Cambridge University press – Cambridge, 1992
- Rüger Christof: “Klaviermusik A-Z” - Deutsche Verlag für Musik – Leipzig, 1979.
- Shakespeare William: «Romeo and Juliet» – Methuen & co. Ltd. - London, 1980.
- Searle Humphrey: «The music of Liszt» – Dover publications, inc. - New York, 1966
- Simpson Karl: Предговор из оркестарске партитуре «Слике са изложбе» - Serenissima music inc. – Boca Raton (Florida), 2005.
- Walker Alen: The Chopin companion-Ballade, Fantasy, Scherzo (Alan Ramsthorne) p. 42-60
- Шекспир Вилијем: „Ромео и Јулија“ – Рад - Београд, 1967.
- Шобајић Драгољуб: Слушање замишљеног (Есеји из клавирске музике) – Музичка академија – Цетиње, 1998.
- Шобајић Драгољуб: Франц Лист - стваралац и извођач - Факултет музичке уметности, Београд, 2001.

Нотни материјал и фотографије:

-Нотни архив Бориса Тараканова: <http://notes.tarakanov.net/>

-IMSLP Petrucci library: <http://imslp.org/wiki/>

Све фотографије које су коришћене у овом уметничком пројекту су преузете са одговарајућих интернет страница.

БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ

Владимир Глигорић рођен је 1979. године у Београду где је завршио основно и средње музичко образовање у музичкој школи „Мокрањац“ у класи проф. Тијане Димитријевић. Дипломирао је на ФМУ у Београду у класи проф. Јокут Михаиловић, кратко се усавршавао на Конзерваторијуму у Женеви и наставио усавршавање на ФМУ у Београду у класи проф. Александра Сердара, у чијој класи је и магистрирао 2008. године. Током школовања био је активан учесник мајсторских курсева професора и пијаниста Дмитрија Башкирова, Корделије Хофер-Тојч, Павела Нерсесјана и Дејвида Ебота. Био је стипендиста Фондације за развој научног и уметничког подмлатка при САНУ.

У току школовања, Владимир Глигорић је учествовао са успехом на многим домаћим и иностраним такмичењима. Поменимо неке резултате; финалиста је такмичења „Voensendorfer & Schimell“ у Финиксу – Аризона (САД) 2011.г. на ком је добио и награду за најбоље извођење виртуозног комада, добитник је треће награде на такмичењу „Емил Гиљелс“ у Одеси (Украјина), 2009. године, био је финалиста такмичења „Музичка омладина“ у Београду, 2009. године. Поред ових признања, поменимо и награду УМУС-а за најбољег младог уметника у 2009. години и награду специјализованог музичког часописа „Музика класика“ за најбољег младог извођача у 2011. години.

Владимир Глигорић редовно наступа не само као солиста, већ и као камерни музичар. Поред солистичких реситала и концерата са оркестром, Владимир Глигорић најчешће наступа са певачима, али и са челистима, виолинистима, виолистима, нешто ређе и са камерним ансамблима. Ангажован је и на припремању ораторијумских и оперских дела, а често је преузимао улогу оркестра приликом концертних извођења, (Пучинијеви „Боеми“, Моцартова „Чаробна фрула“, „На уранку“ Биничког, Хазонова „ Брачна агенција“ , Перголезијев „Stabat mater“...). Поред наведених активности, Глигорић је активан и на пољу откривања и извођења музике савремених аутора, како иностраних, (Лигети „Musica ricercata“, Губајдулина „Музичке играчке“ – премијерно извео у Србији,

Јосиповић „Јубилус“), тако и домаћих аутора, (премијера Трајковићевих „Три комада за клавир оп. 19“), а помаже у том погледу и студентима композиције изводећи и снимајући њихова дела.

Сарађивао је са оркестром *Сamerata Serbica* и диригентом Биљаном Радовановић, БГО Душан Сковран и диригентом Александром Вокером (Alexander Walker), у неколико наврата са симфонијским оркестром РТС и диригентима Бојаном Суђићем и Владимиром Крањчевићем, а у финалу такмичења „Емил Гиљелс“ и са филхармонијом Одесе и диригентом Хобарт Ерлом (Hobart Earl). Са симфонијским оркестром РТС и студентима дириговања ФМУ је неколико пута наступао као солиста изводећи прве ставове клавирских концерата у оквиру редовних испита катедре за дириговање. На фестивалу „Балкан форум“ је наступио 2000. године са Разградском филхармонијом под управом диригента Драгомира Ненова. Сарађивао је са диригентима Младеном Јагуштом, Александром Марковићем и Станком Јовановићем на неколико пројеката као корепетитор.

Учествовао је на следећим фестивалима класичне музике: Бијенале савремене гласбе – Загреб, Мермер и Звуци – Аранђеловац, Октох – Крагујевац, Трибина композитора – Београд, КоМА – Београд, Балкан форум – Разград, (Бугарска), Чело фест – Београд, Хварско лето – Хвар. Извођења Владимира Глигорића у континуитету емитује телевизијски програм РТС-дигитал.

Ангажован је као виши уметнички сарадник на катедри за соло певање на ФМУ у Београду.

