



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ НОВИ САД

МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ИЗВОЂАЧКЕ УМЕТНОСТИ

***„Before Breakfast* Томаса Пасатијерија:  
моноопера као 'свеобухватно уметничко дело'  
оперског уметника“**

докторски уметнички пројекат

Ментор:  
проф. др Милица Стојадиновић

Студент:  
Ма Памела Киш Игњатов

Нови Сад, 2020.



UNIVERSITY OF NOVI SAD



ACADEMY OF ARTS

UNIVERSITY OF NOVI SAD  
ACADEMY OF ARTS

Music Art

Solo singing

***„Before breakfast by Thomas Pasatieri:  
Mono-Opera as 'an All-Encompassing Artistic  
Work' of the Opera Artist“***

Doctoral Art Project

Mentor:  
Milica Stojadinović, PhD, Full professor

Student:  
Ma Pamela Kiš Ignjatov

Novi Sad, 2020.



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

ОБРАЗАЦ – 5a АУ

**KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorski umetnički projekat
Ime i prezime autora: AU	Ma Pamela Kiš Ignjatov
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje):	dr Milica Stojadinović, redovni profesor

MN	
Naslov rada: NR	„ <i>Before Breakfast</i> Tomasa Pasatijerija: monoopera kao 'sveobuhvatno umetničko delo' operskog umetnika“
Jezik publikacije: JP	Srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Autonomna Pokrajina Vojvodina
Godina: GO	2020.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad
Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja / stranica / slika / notnih primera/ referenci / priloga)  7/ 89/ 4/ 35/ 31/ 8
Umetnička oblast: UO	Muzička umetnost
Umetnička disciplina: UD	Izvođačka umetnost

Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Tomas Pasatijeri, <i>Before Breakfast</i> , monoopera, sveobuhvatno umetničko delo
UDK	
Čuva se: ČU	Biblioteka Akademije umetnosti u Novom Sadu, Đure Jakšića br. 7, 21000 Novi Sad
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Doktorski umetnički projekat pod nazivom „<i>Before Breakfast</i> Tomasa Pasatijerija: monoopera kao 'sveobuhvatno umetničko delo' operskog umetnika“ svojim sadržajem će obuhvatiti detaljnu analizu ovog žanra iz izvođačkog aspekta. Kako do sada na prostorima naše zemlje nije istraživana ova ređa muzičko-scenska vrsta, doktorski rad na tu temu ima za cilj da budućim interpretatorima ovakvog oblika pruži uzornu literaturu i tumačenje, tim pre što ne postoji nijedan zvučni zapis ovog dela koji su snimili domaći izvođači.</p>

	<p>U navedenom obrazloženju doktorskog umetničkog projekta, uvodni deo obuhvata komparaciju monoopere i monodrame iz ugla vokalnog izvođača, kao primer dva najbližija žanra. Monoopera je ovde predstavljena kao „sveobuhvatno umetničko delo“, te će iz tog razloga biti napravljen kratak osvrt na značenje pojma <i>gesamtkunstwerk</i> (<i>Gesamtkunstwerk</i>), čiji je utemeljivač Rihard Wagner (Richard Wagner).</p> <p>U sledećem segmentu prikazani su emotivni zapleti i raspleti, koji podrazumevaju kompozitorov postupak u kome se u kratkom vremenskom intervalu izlažu nova, različita psihološka stanja glavne junakinje. Način na koji Pasatijeri tretira rečitative prikazan je kroz detaljnu analizu svih rečitativnih odseka ovog muzičko-scenskog dela, dok centralno poglavlje rada obuhvata klasifikaciju vokalno-tehničkih zahteva koje u njemu zastupa, odnosno koristi. Podeljeni su u sedam najznačajnijih segmenata, u kojima autor daje precizne smernice za njihovo savladavanje.</p> <p>Detaljna analiza didaskalija upisanih u notni tekst, ali i napomena koje je uveo reditelj ove monoopere, Predrag Momčilović, prikazuje njihov zajednički uticaj na pravilan i logičan scenski i dramski tok. Nakon navedenih analiza, uslediće zaključak, prilozi i spisak literature.</p>
--	---

Datum prihvatanja teme od strane Senata:  DP	31.10.2019.
Datum odbrane:  DO	
Članovi komisije:  (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status)  KO	Predsednik komisije:  dr um. Željka Milanović, redovni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Dirigovanje. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.  Članovi:  dr Berislav Jerković, vanredni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Solo pevanje. Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku (Hrvatska)  mr Marina Milić Radović, redovni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Kamerna muzika. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad.  dr um. Vesna Aćimović, docent za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Solo pevanje. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad.  Mentor: dr Milica Stojadinović, redovni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Solo pevanje. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad.



UNIVERSITY OF NOVI SAD



ACADEMY OF ARTS

### Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral Art Project
Author: AU	Pamela Kiš Ignjatov
Mentor: MN	Milica Stojadinović, PhD, Full Professor
Title: TI	„ <i>Before breakfast</i> by Thomas Pasatieri: Mono-Opera as 'an All-Encompassing Artistic Work' of the Opera Artist“



Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	English / Serbian
Country of publication: CP	Serbian
Locality of publication: LP	Vojvodina, Novi Sad
Publication year: PY	2020.
Publisher: PU	Author`s reprint
Publication place: PP	Academy of Arts, Đure Jakšića No. 7, 21000 Novi Sad
Physical description: PD	7/ 89/ 4/ 35/ 31/ 8
Artistic field AF	Music Art
Artistic discipline AD	Solo singing
Subject, Key words SKW	Thomas Pasatieri, <i>Before Breakfast</i> , Mono-Opera, an All-Encompassing Artistic Work
UC	
Holding data: HD	Library of Academy of Arts, Đure Jakšića No. 7, 21000 Novi Sad

<p>Note:</p> <p>N</p>	
<p>Abstract:</p> <p>AB</p>	<p>A doctoral artistic project under the title „<i>Before breakfast</i>“ by Thomas Pasatieri: Mono-Opera as 'an All-Encompassing Artistic Work' of the Opera Artist“ shall encompass by its content a detailed analysis of this genre from a performer’s point of view. Since this less common musical-scenic genre has not been researched so far in our country, a doctoral thesis on that subject aims to provide to the future performers of this kind of form an exemplary bibliography and interpretation, especially considering that there are no audio records of this work made by the domestic performers.</p> <p>In the mentioned explanation of a doctoral artistic project, the introductory part encompasses a comparison of mono-opera and monodrama, from a vocal performer’s point of view, as an example of the two closest genres. Mono-opera is presented here as “an All-Encompassing Artistic Work“, therefore we shall provide a brief retrospection of the term <i>Gesamtkunstwerk</i>, whose founder was Richard Wagner.</p>

	<p>The ensuing segment explores the emotional entanglements and denouements, which imply the composer's proceeding where new and different psychological states of the heroine are being presented in a short interval. The way which Pasatieri treats the recitatives is presented in a detailed analysis of the complete recitative passages in his musical-scenic piece, while the central part of the thesis includes a classification of demands regarding the vocal techniques that he advocates, i.e. uses in his work of art. They are divided into the seven most important segments, where the author provides the precise guidelines for their mastering. A detailed analysis of didascalia inscribed into the music notes, as well as the remarks introduced by Predrag Momčilović, director of this mono-opera, shows their combined influence on the regular and logical theatrical and dramatic course of action. Following the mentioned analyses, a conclusion, appendices and bibliography shall ensue.</p>
<p>Accepted on Senate on: AS</p>	<p>October 31, 2019</p>
<p>Defended: DE</p>	

<p>Doctoral Art Project Defend Board:</p> <p>DB</p>	<p>Thesis Committee president:</p> <p>Željka Milanović, Ar.D, Full Professor, Department of Music Arts, Conductor, Academy of Arts, Novi Sad</p> <p>Members:</p> <p>Berislav Jerković, PhD, Associate Professor, Department of Music Arts, Department of Solo singing, Academy of Arts and Culture in Osijek (Croatia).</p> <p>Marina Milić Radović, MM, Full Professor, Department of Music Arts, Department of Chamber music, Academy of Arts, Novi Sad.</p> <p>Vesna Aćimović, Ar.D, Assistant Professor, Department of Music Arts, Department of Solo singing, Academy of Arts, Novi Sad.</p> <p>Thesis Mentor:</p> <p>Milica Stojadinović, PhD, Full Professor, Department of Music Arts, Department of Solo singing, Academy of Arts, Novi Sad.</p>
---	---

## Захвалница

*Захваљујем се својим родитељима и брату Игору који су подржали мој професионални избор и били верни пратиоци на путу уметничког сазревања.*

*Супругу Милутину и сину Андреју на разумевању, подршци и неизмерној љубави.*

*Захваљујем се менторки др Милици Стојадиновић на стручним саветима током припреме докторског уметничког пројекта и подршци коју ми је пружала свих ових година наше сарадње.*

*спец. камерне музике Маји Грујић за огроман труд који је уложила прихватајући пијанистички изазов у тумачењу ове моноопере.*

*Захваљујем се др ум. Жељки Милановић на стручним сугестијама које су оплемениле музичко креирање изабраног дела.*

*Мр Предрагу Момчиловићу на јединственој режији и свим глумачким саветима које је несебично давао у току процеса припремања докторског уметничког пројекта.*

## САДРЖАЈ

САЖЕТАК.....	14
ABSTRACT.....	15
1. УВОД.....	16
1.1. Гезамткунстверк и моноопера.....	17
1.2. Паралела између монодраме и моноопере.....	19
2. ПСИХОЛОШКА АНАЛИЗА КАРАКТЕРА.....	24
2.1. Емотивни заплети и расплети.....	25
2.2. Анализа речитатива кроз емотивно нијансирање лика.....	30
3. ВОКАЛНО – ТЕХНИЧКЕ СПЕЦИФИЧНОСТИ.....	42
3.1. Речитативни делови моноопере из угла вокалне технике.....	42
3.2. Дикција.....	45
3.3. Фразе у <i>legato</i> артикулацији.....	48
3.4. Смена брзих и спорих делова.....	53
3.5. Интонативни скокови и промене атмосфере.....	54
3.6. Контраст <i>piano-forte</i> .....	57
3.7. Паузе у певачкој мелодијској линији.....	59
4. ДИДАСКАЛИЈЕ.....	61
4.1. Лик Шарлоте кроз призму редитељског приступа.....	69
5. ЗАКЉУЧАК.....	72
6. ПРИЛОЗИ.....	75
6.1. Биографија композитора.....	75
6.2. Биографија драмског писца.....	77
6.3. Табеларни приказ тоналне анализе моноопере <i>Before Breakfast</i> .....	78
6.4. Табеларни приказ структурне анализе моноопере <i>Before Breakfast</i> .....	80

6.5.	Дозвола заступника композитора за коришећење ауторских права у изради докторског уметничког пројекта (Dissertation Permission, Carl Fischer, LLC, o/b/o Theodore Presser Company).....	82
6.6.	Програм презентације првог дела докторског уметничког пројекта.....	83
6.7.	Садржај моноопере <i>Before Breakfast</i> .....	84
6.8.	Аудио-визуелни снимак првог дела докторског уметничког пројекта.....	85
7.	ЛИТЕРАТУРА.....	87

## САЖЕТАК

Докторски уметнички пројекат под називом „*Before Breakfast* Томаса Пасатијерија: моноопера као 'свеобухватно уметничко дело' оперског уметника“ својим садржајем ће обухватити детаљну анализу овог жанра из извођачког аспекта. Како до сада на просторима наше земље није истраживана ова ређа музичко-сценска врста, докторски рад на ту тему има за циљ да будућим интерпретаторима оваквог облика пружи узорну литературу и тумачење, тим пре што не постоји ниједан звучни запис овог дела који су снимили домаћи извођачи.

У наведеном образложењу докторског уметничког пројекта, уводни део обухвата компарацију моноопере и монодраме из угла вокалног извођача, као пример два најблискија жанра. Моноопера је овде представљена као „свеобухватно уметничко дело“, те ће из тог разлога бити направљен кратак осврт на значење појма *gesamtkunstwerk* (*Gesamtkunstwerk*), чији је утемељивач Рихард Вагнер (Richard Wagner).

У следећем сегменту приказани су емотивни заплети и расплети, који подразумевају композиторов поступак у коме се у кратком временском интервалу излажу нова, различита психолошка стања главне јунакиње. Начин на који Пасатијери третира речитативе приказан је кроз детаљну анализу свих речитативних одсека овог музичко-сценског дела, док централно поглавље рада обухвата класификацију вокално-техничких захтева које у њему заступа, односно користи. Подељени су у седам најзначајнијих сегмената, у којима аутор даје прецизне смернице за њихово савладавање. Детаљна анализа дидаскалија уписаних у нотни текст, али и напомена које је увео редитељ ове моноопере, Предраг Момчиловић, приказује њихов заједнички утицај на правилан и логичан сценски и драмски ток. Након наведених анализа, уследиће закључак, прилози и списак литературе.



## ABSTRACT

A doctoral artistic project under the title „*Before breakfast* by Thomas Pasatieri: Mono-Opera as 'an All-Encompassing Artistic Work' of the Opera Artist“ shall encompass by its content a detailed analysis of this genre from a performer’s point of view. Since this less common musical-scenic genre has not been researched so far in our country, a doctoral thesis on that subject aims to provide to the future performers of this kind of form an exemplary bibliography and interpretation, especially considering that there are no audio records of this work made by the domestic performers.

In the mentioned explanation of a doctoral artistic project, the introductory part encompasses a comparison of mono-opera and monodrama, from a vocal performer’s point of view, as an example of the two closest genres. Mono-opera is presented here as “an All-Encompassing Artistic Work“, therefore we shall provide a brief retrospection of the term *Gesamtkunstwerk*, whose founder was Richard Wagner.

The ensuing segment explores the emotional entanglements and denouements, which imply the composer’s proceeding where new and different psychological states of the heroine are being presented in a short interval. The way which Pasatieri treats the recitatives is presented in a detailed analysis of the complete recitative passages in his musical-scenic piece, while the central part of the thesis includes a classification of demands regarding the vocal techniques that he advocates, i.e. uses in his work of art. They are divided into the seven most important segments, where the author provides the precise guidelines for their mastering. A detailed analysis of didascalia inscribed into the music notes, as well as the remarks introduced by Predrag Momčilović, director of this mono-opera, shows their combined influence on the regular and logical theatrical and dramatic course of action. Following the mentioned analyses, a conclusion, appendices and bibliography shall ensue.

## 1. УВОД

Назив теме овог докторског уметничког пројекта је „*Before Breakfast* Томаса Пасатијерија: моноопера као 'свеобухватно уметничко дело' оперског уметника“.

У писаном раду ће посебна пажња бити посвећена музичкој, драмској и вокалној анализи, а нарочито специфичностима извођачких елемената у интерпретацији овог ретког музичко-сценског остварења Жанр моноопере представља једну од најзахтевнијих форми за оперског уметника, у којој посебан значај представља сублимација певања, глуме и сценског умећа. Одабрана моноопера није до сада извођена у нашој земљи, тако да овај докторски уметнички пројекат представља основу за даља истраживања и извођења, дајући и допринос недостајућој литератури посвећеној овој музичкој врсти. Куриозитет моноопере је то што је певач једини вокални солиста, који има задатак да поред квалитетне интерпретације прикаже различита расположења, динамичке и драмске нијансе, што иницира темељну психолошку анализу лика који тумачи. У посебном поглављу ће бити обрађени речитативи, који представљају синхронизовану целину драмског и музичког текста. С обзиром да је за форму моноопере карактеристична „збијеност“ у емотивном казивању, честе промене расположења и широк дијапазон унутрашњих осећања, један део овог рада биће посвећен управо психолошкој анализи лика једине протагонисткиње Шарлоте. Овај вид сагледавања даће, верујемо, јасне смернице за решавање вокалних и драмских задатака. Дидаскалије заузимају посебан сегмент овог докторског уметничког пројекта, у коме ће бити анализирани и дидаскалије из нотног текста, али и уведене примедбе редитеља моноопере, Предрага Момчиловића. Потоња тонална и структурна анализа допринеће целокупном схватању дела и композиторових замисли. Специфичности у хармонском језику биће издвојене и анализирани, с циљем уочавања јасних спона између одређених емотивних израза и музичких мотива. Из свих ових сегмената рада, произилази и логичан след анализе вокално-техничких захтева, у којима ће бити дата јасна упутства и решења за њихово савладавање.

Биографија композитора Томаса Пасатијерија биће приказана у прилогу овог рада, као и биографија драмског писца, Јуџина О' Нила ради уочавања везе између драмског и музичког дела.

### 1.1. Гезамткунстверк и моноопера

*Гезамткунстверк (Gesamtkunstwerk)* је назив који се често преводи као „универзално уметничко дело“, „синтеза уметности“ или „свеобухватно уметничко дело“ које обједињава различите уметничке форме. Немачки писац и филозоф Карл Фридрих Еузебијус Трандорф (К. Ф. Е. Trahdorff), први је употребио израз „гезамткунстверк“ у есеју из 1827. године. Рихард Вагнер (Richard Wagner) је исти појам користио у својим есејима „Уметност и револуција“ из 1849. године и „Уметничко дело будућности“, у којима говори о свом идеалу обједињавања свих уметничких форми кроз позориште. Слични изрази, коришћени у есејима су „беспрекорно уметничко дело“ и „интегрисана драма“. У својој опсежној књизи *Опера и драма* из 1851. године, Вагнер детаљно описује идеју о споју опере и драме, по којој се засебне уметности обједињују у једну целину ради заједничке користи. О суштини музике, композитор такође говори у истом делу: „Суштина музике развијала се у два правца у опери као уметничком жанру одређеном том суштином: у *озбиљном* правцу, у којем су је усмеравали песници што су на себи осећали терет одговорности који је музика понела када је намеру драме преузела на себе, и у *фриволном* правцу, у којем су је усмеравали музичари што су, инстинктивно осетивши немогућност решавања неприродног задатка, окретали леђа од њега и, желећи само да уживају у угледу који је опера стекла у неслућено увећаном јавном мњењу, упуштали се у непомућено музичко експериментисање“ (Вагнер, 2003: 18). Композитор често у својим есејима наглашава важност кохезије свих појединачних уметности, тежећи стварању савршене уметности. Пореди је са животом, у коме је циљ заједништво, дељење и давање, ни једна од њих не сме бити ограничена, нити сврха самој себи. Љубав је за Вагнера најчистије осећање које мора бити саставни део уметности. „Три главне уметничке способности целог човека развиле су се непосредно и саме од себе у троједан израз људске уметности, и то у првобитно,

првонастало уметничко дело Лирике, као и у њихово касније, свесније, узвишеније остварење Дрamu“ (Вагнер, 2019: 41).

У овом раду приказаћемо и паралелу између „гезамткунтверка“ и моноопере, елаборирајући суштину моноопере као гезамткунтверка кроз музичке, драмске, сценске и друге захтеве који се постављају извођачу. Моноопера подразумева синтезу овладавања вокалном техником, драмским текстом, сценским покретом, психолошким нијансирањем и широким дијапазоном емотивне експресије при тумачењу лика. Управо из тих разлога може се сматрати да је форма моноопере једна од најзахтевнијих за извођење, јер уколико недостаје само једна од наведених компоненти, очекивани интерпретативни резултат губи на ефикасности и уметничкој тежини.

Моноопера уједињује све облике уметничког израза, па протагониста мора паралелно радити на изградњи сваког од њих. У супротном, уметничка нит се губи. Драмски израз не сме да слаби на интензитету због вокалних захтева, који су у моноопери посебно заступљени. Овај жанр подразумева својеврсно преплитање глуме, певања, плеса, сценског умећа, говора тела и мимике. Дефиницију уметности поново можемо пронаћи у Вагнеровим речима:

„Три прворођене сестре зову се плесна уметност, музика и поезија, и где год има услова за за појављивање Уметности, истог трена видимо да се њихово коло плете. Оне се сходно свом бићу не могу раздвојити уколико се колоплет уметности не распадне, јер у том колу, које представља покрет уметности саме, оне су путем најлепше склоности и љубави физички и духовно тако чврсто и међузависно једна у другу уплетене, да свака појединачно, издвојена из кола, може да настави још само некакво беживотно и беспокретно трајање, вештачки удахнуто, позајмљено, не успоставом, као у тројединству, блажених закона, већ насилних правила механичког покрета“ (Вагнер, 2019: 41-42).

Управо ова Вагнерова реченица најбоље објашњава потребе и изазовне захтеве моноопере који ће бити представљени у овом докторском уметничком пројекту.

## 1.2. Паралела између монодраме и моноопере

Узимајући у обзир да је жанр моноопере најблискији монодрами, у даљем тексту ће бити појашњене основне карактеристике монодраме из глумачког угла, које се пресликавају на извођачке захтеве у моноопери. Монодрама је врста драме у којој текст говори само један лик у облику монолога. „Оксфордски лексикон, као оца монодраме именује Јохана Кристијана Брандеса (Johann Christian Brandes, 1735-1799), који је у Немачкој био главни популаризатор новог жанра, нарочито развијеног између 1775-1780 године“ (Милићевић, 2008: 17). Крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, позориште је одговорило на појаву овог начина стварања, тако што је започело с оснивањем експерименталних театара. Најистакнутији писци овог уметничког рода су били Хенрик Ибсен (Henrik Ibsen), Аугуст Стриндберг (August Strindberg), Антон Павлович Чехов (Антон Павлович Чехов) и Јуџин Гледстоун О' Нил (Eugene Gladstone O'Neill). Монодрама се одиграва у интимном сценском простору, у коме глумац преиспитује своја осећања, те је уочљив моменат психолошке анализе, која је много дубља и опсежнија у односу на друге драмске жанрове. Она најчешће садржи трагичну причу о човековим проблемима, невољама, опсесијама и несрећи која га је задесила.

Постоје три најзначајније монодраме, које су послужиле као велика инспирација композиторима за стварање моноопере. Прва је тема нашег изабраног пројекта, моноопера Томаса Пасатијерија *Пре доручка (Before Breakfast)*, која је настала након О' Нилове истоимене монодраме, потом моноопера *Јача (The Stronger)* Хуга Давида Вајсгала (Hugo David Weisgall), такође по узору на истоимену монодраму Аугуста Стринберга, и као последњи пример, моноопера *Људски глас (La voix humaine)* коју је Франсис Пуланк (Francis Jean Marcel Poulenc) компоновао на основу истоимене монодраме Жана Коктоа (Jean Cocteau). Све три моноопере стављају жену у улогу неиспуњене, напуштене и усамљене јунакиње у борби са свим њеним емотивним и психолошким проблемима, који представљају огроман лични терет.

О великим извођачким изазовима у монодрами, Огњенка Милићевић пише у свом тексту „Глумац и време“:

„Хтети, желети и припремити монодраму- посао достојан поштовања. Али у уметности сама жеља, труд- ма како велик и беспоштедан био- не значе много. Не значе ништа заправо, ако нису донели дело вредно пажње у којем не примећујемо да нема глумаца, јер је тај један довољан за све“ (Милићевић, 2008: 23).

Познато је да многи велики глумци немају храбрости да се упусте у изазове које подразумева монодрама, игра без партнера, пауза и подршке других глумаца. Њен једини и главни тумач је потпуно сам и такмичи се сам са собом и својим могућностима.

„У монодрами нема скривања иза аутора, иза редитеља, иза партнера. Све се види као на длану- и укус, и претензије, и способности, и техника, и мотиви, и капацитет“ (Милићевић, 2008: 24).

Ова констатација у потпуности се односи и на очекивања од оперског уметника у моноопери, који поред свих наведених момената својим најзначајнијим изражајним средством, вокални апаратом, мора да прикаже све њене емотивне и вокално-техничке аспекте. Колику моћ има монодрама и колики утисак оставља на публику, сведочи и Миленко Мисаиловић: „Тако се и у монодрами на позорници - испољава највиша моћ сценске глуме: да одсутно учини присутним или оно што је прошло - садашњим, оно што је невидљиво - видљивим, или оно што је немогуће - могућим...“ (Мисаиловић, 2008: 65).

Снажну везу између публике и извођача, Весна Крчмар описује на следећи начин: „Неповерљиво око, оштар поглед гледаоца потребно је привући за савезника да би прихватио пишчеву, али и глумачку мисао, навести га да емоције подели с глумцем. Стога је глумачки задатак заиста тежак“ (Крчмар, 2008: 111).

## Моноопера

Моноопера као жанр је проистекла из монодраме која представља позоришни или оперски комад у коме глуми један глумац или певач, најчешће тумачећи један лик. Драмска радња моноопере је најчешће смештена у кућни амбијент, где се посебан акценат ставља на морал, породичне проблеме, љубав и брак, као и на искушења која долазе из спољашњег света. Певач који тумачи монооперу има задатак да пренесе сложено психолошко стање до најситнијих детаља. Можемо закључити да је музичко-драмски садржај знатно „збијенији“ у односу на оперу. Често су у музичком тексту уочљиви лајтмотиви, који карактеришу одређена емоционална стања.

Примери најрелевантнијих моноопера у историји музике представљени хронолошким редом:

1. Аугуст Шенберг *Очекивање* (1909, премијера 1924. године у Прагу)
2. Хуго Вајсгал *Јача* (премијера уз клавирску пратњу 1952, прво извођење с камерним оркестром 1955. године у Прагу)
3. Франсис Пуланк *Људски глас* (1958, премијера 1959. године у Паризу)
4. Томас Пасатијери *Пре доручка* (1980, прерађена 2006. године)
5. Микаел Таривердијев *Очекивање* (1982, премијера 1985. године)

Све наведене моноопере баве се судбином жене и њеним унутрашњим емотивним ломовима.

Моноопера представља један облик камерног музичког позоришта. Певач је потпуно сам, без помоћи партнера, хора, и балета, који би свакако олакшали целокупно извођење и логични музичко-драмски ток. Публика је врло близу певача, за разлику од класичне опере, те је протагониста сваког тренутка у фокусу гледалаца. Од првог момента појављивања на сцени до последњег такта дела за извођача не постоји предах, пауза или могућност „изласка“ из лика. Сва уметничка средства и ресурси морају бити константно активни, почевши од глуме, сценског израза, вокалне технике, драмског континуитета, мимике и говора тела. Уколико се само један изражајни елемент изгуби или заустави, прекида се ток моноопере и из драмског, али и из глумачког угла. То је велики задатак за оперског певача, који мора координисати свим захтевима и учинити их

природним. У класичној опери, солиста има велику помоћ партнера у моментима када се изводе дуети, терцети или квартети. У зависности од драмске и певачке линије у ансамблима, композитор даје могућност гласовног одмора одређеном солисти. Такође, сценска ангажованост солисте није константна. Постоје моменти у опери у којима солиста одлази са сцене, што га на неки начин чини привилегованим, јер му се пружа простор за гласовни, глумачки, сценски и психолошки одмор.

Постоји велика разлика између извођења моноопере и монодраме. Глумац у монодрами има свој ритам говора, динамику гласа и временску неограниченост у сценским поступцима ради логичног вођења тока драмске радње. Међутим, у моноопери је интерпретатор, поред уобичајених уметничких задатака условљен и музиком, која подразумева промену ритма, динамике, темпа и вокално-техничких средстава. Поред великог глумачког задатка у моноопери, може се рећи да је највећи проблем направити баланс између музичког и драмског сегмента, у коме не сме доћи до међусобног сукоба који би реметио ритам збивања. Бржи темпо не значи аутоматски и бржу реакцију у сценском казивању. Музичка пратња, својом бојом и палетом динамичког сенчења мора одговорити драмским и сценским захтевима, али не и мењати њихов однос. То је значајна разлика у односу на режијске поставке класичне опере. У њима режија прати музички ток, док у моноопери музика и глумачко изражавање прате драмски ток. Сви сегменти морају бити постављени и осмишљени посебно, функционисати парцијално и независно, али опет кореспондирати са целокупном драмском причом која мора бити реалистична. Управо из ових разлога, тело певача је у функцији лика, а не вокалне технике која подразумева одређен став тела ради лакшег савладавања техничких захтева. Тело солисте у моноопери *Before Breakfast* је управо због што реалистичнијег приказа лика често у неправилном положају (чучање, клечање, повијеност у седећем положају, лежање). То захтева посебну посвећеност вокалној техници и извођачкој кондицији, како би певачка фраза текла неометано.

Успоставити равнотежу свих захтева, пронаћи решења за одређене потешкоће приликом представљања и овладати свим сегментима заступљеним у моноопери чини овај жанр посебно атрактивним и тешким. Како је крајњи циљ његово квалитетно тумачење, јасна је тежина задатка који се ставља пред



оперског извођача. Мора се нагласити и предност моноопере у односу на класичну оперу, а то је свакако мобилност приказивања у другим градовима, државама, позориштима, па чак и „неоперским салама“. На тај начин оперска уметност постаје доступна свима и пружа могућност репертоарске разноликости за различите слојеве посетилаца.

## 2. ПСИХОЛОШКА АНАЛИЗА КАРАКТЕРА

Јуџин Гледстоун О'Нил (Eugene Gladstone O'Neill) у монодрами *Before Breakfast* описује више психопатолошких феномена, њихову повезаност и ток. Запажају се елементи алкохолизма, депресије, психомоторне агитације, који кулминирају самоубиством и декомпензацијом личности протагонисткиње. Монолог са изразитим емотивним набојем с једне стране, а с друге тишина и повремени јецаји уз неочекиване обрте, доприносе изузетно напетом атмосфери на сцени.

Протагонисткиња Шарлота је млада девојка, у својим раним 20-им годинама (мада делује старије), разбарушене косе, средњег раста, похабане одеће, стегнутих очију и пакосних уста (Manheim, 1998: 164-177). Наслућује се да су њена неугледна спољашњост и држање одраз њеног душевног незадовољства. У току радње се сазнаје да је била у другом стању са садашњим супругом, али да је имала побачај. Ово је значајно трауматско искуство у њеном животу, које је један од фактора ризика за нарушени склад у њеним брачним односима и личну рањивост. Њен супруг, г. Роуланд је високообразован, али незапослен, неостварен писац и уметник, који се одао алкохолу. Можемо претпоставити да је алкохолизам у његовом случају вид самомедијације. Сазнаје се да је он син јединац милионера који је банкротирао, има нарцистичке црте личности и маладаптивне образце понашања<sup>1</sup>. Актуелни, врло ниски социоекономски стандарди и лоши услови заједничког неуспелог живота, такође су значајни социјални фактори ризика за трагичан крај њиховог брака. Шарлота је видно незадовољна његовим боемским и развратним животом, тиме што не доприноси породици, опија се и што јој је неверан. Током дела се на основу боје и јачине њеног гласа, од шапата до урлика, може закључити о нарастајућој тензији на емотивном плану који кулминира фаталним исходом њеног супруга (Dowling, 2014: 149-150).

Своју немоћ, Шарлота одражава постепеним развојем психомоторне агитације. Испиањем већег гутљаја алкохола на почетку дела, подстакла је овакву

---

<sup>1</sup> Маладаптивни образци понашања – понављано, патолошко понашање, лоше прилагођено понашање. Нефлексибилно понашање, које одступа од очекиваног у тој културној средини. Овакво понашање укључује поремећаје емоција, импулса, перципирања, мишљења, комуникације и интерпретације. (Дивац-Јовановић, Швракић, 2017: 13-17)

епизоду, наступила је дезинхибиција, попуштање механизма контроле импулса. Кроз њен монолог добијамо садржај који обилује песимизмом, самосажалењем, презиром и мржњом према супругу, љубомором и патњом због изгубљеног детета. Видно је напета, узнемирена, фрустрирана, све нижег прага толеранције за животне околности у којима се налази. Њен афекат постаје преплављен мржњом. Ипак, у тексту се запажа Шарлотина амбиваленција<sup>2</sup> и амбитенденција<sup>3</sup>. Припрема мужу доручак, дозива га, потом бесно изјављује да га неће чекати, али га поново дозива, потом сама за столом испија шољу кафе. Наизглед немоћна и угрожена, у улози жртве, она искаљује љутњу која нараста до беса, мржње и презира, претварајући сопствени лик у лик прогонитеља. Бес рађа бес у њеном монологу, усковитлане мисли су усмерене на изругивање и освету, долази до потпуног одумирања емпатије према супругу, „тријумфалне малигности“, како се сам писац изражава (Bennett, Carson, 2012: 19-21). Главна јунакиња на крају ове трагедије нагони супруга да изврши самоубиство, што доводи до њеног потпуног менталног растројства.

## 2.1. Емотивни заплети и расплети

Једну од најважнијих особености моноопере *Before Breakfast* представљају честе промене емотивног стања главне јунакиње. Композитор је тим поступком појачао изражајност музичке драме. У кратким временским интервалима приказује ново, различито психичко стање Шарлотиног лика и на тај начин држи пажњу аудиторијума и контролише драмски ток. Таква карактеристика вођења драмске радње представља значајну разлику у односу на оперу, у којој се одређено емотивно стање приказује кроз дуже музичке форме као што су арије, дуети или терцети. Чести емотивни заплети и расплети представљају један од тежих задатака за оперске уметнике. Изазови су приказати моћ трансформације у мимици, музичком изразу, сценском покрету, динамици, мускуларној снази, као и у емотивним мостовима између извођача и слушалаца. Брзе промене захтевају

---

<sup>2</sup> Амбиваленција представља истовремено постојање у једној личности сасвим супротних емоција, тежњи и ставова у односу на неки објекат/субјекат. (Недић, Живановић, 2009: 52-55)

<sup>3</sup> Амбитенденција представља дуализам вољне усмерености, тако да у личности постоје упоредо различити, најчешће супротни мотиви, тако да се супротности поништавају, што кочи вољну активност. (Недић, Живановић, 2009: 52-55)

изузетну контролу гласа и вокалне технике, како би крајњи доживљај био што убедљивији и ефектнији. Честа смена динамике *forte* и *piano* у певању мора бити подржана флексибилношћу тела, као целокупног вокалног апарата и правилним вођењем гласа.

The image displays two systems of musical notation for the opera 'Before Breakfast'. The first system, starting at measure 220, features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'fool me a bit. When the rest of this junk is sold, Your High - ness,' and is marked with a forte (*ff*) dynamic. The piano accompaniment also starts with a forte (*f*) dynamic. The second system, starting at measure 227, continues the vocal line with the lyrics 'you had bet - ter be pub - lished, or you might have to look for a'. The vocal line is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and the piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a piano (*p*) dynamic.

Пример бр. 1, *Before Breakfast*, смена *forte* и *piano* динамике, такт 220-233

Контрола апођа (*apoggio*)<sup>4</sup>, дијафрагме и фокуса певаног тона мора бити доведена до највишег нивоа, како не би дошло до урушавања квалитета вокалне технике и дикције, која у овој моноопери подразумева конкретну и снажну презентацију.

<sup>4</sup> (it. *appoggio*, fr. *l'appui*, eng. *support*, nem. *Stütze*, rus. *onopa*) – ослонац, потпора тона. Апођо заједно са дахом, вибратором, позицијом гласа и употребом резонатора чини основу певања. Циљ апођа је свесна и целисходна расподела издисајне ваздушне струје (даха) и усклађивање њене количине са функцијом гркљана, а у зависности од вокалне потребе (дужина фразе, јачина звука, стил певања и сл.). (Цвејић, 1994: 91-93)

Емоције незадовољства, нервозе, бриге и љутње су у овом делу представљене брзим темповским ознакама (*allegretto*, *allegro molto*, *allegro violente*), ситним нотним вредностима као што су осмине и шеснаестине и силабичним текстом.

662 *Allegretto*

At least I'm not the only one you got to thank for being un-hap-py

*p*

667

and she can't hope to mar-ry you now. How a-bout He-len?

*p*

Пример бр. 2, *Before Breakfast*, тренутак емоционалног незадовољства, такт 662-671

Насупрот негативним, јасно су издвојене емоције сете, носталгије и чежње приказане кроз спорији темпо (*moderato triste*, *lento*, *piu mosso*), *legato* фразе, *piano* динамику и мелизматични текст.

593 **Lento**

lit - tle tub and ti - ny shoes and dolls, so ma - ny dolls, all

599

wait - ing Pre - pa - ra - tions and wait... ing.

604 **Andante triste**

*p*

610 **cresc. molto**

It was your fault things hap - pened the way they did. You, stay - ing a -

*p* **cresc. molto**

Пример бр. 3, *Before Breakfast*, дочарана емоција носталгије, такт 596-614

Када је реч о хармонији, Томас Пасатијери је приказао врло јасну разлику између заплета и расплета, тако што у брзим деловима (заплетима), често користи алтероване тонове и дисонантне интервале, док у спорим деловима (расплетима) употребљава консонантне интервале и акорде као подршку одређеној емоцији. Моноопера *Before Breakfast* је базирана на седам различитих мотивских елемената који се међусобно смењују, градећи сегментирану, а опет кохерентну целину. Структуре су претежно реченичне и периодичне, с јасним цезурама и такозваним „транзиционим“ мотивом, који се често користи као спона између одсека. Главни мотивски елемент (мотив валцера) понавља се као најзаступљенији више пута (десет), са сврхом драматуршког наглашавања кључних момената радње. Доследан принцип вишекратног понављања главног мотива ствара утисак „кружног тока“, са асоцијацијом на најшире схваћени „рондолики“ облик. Карактеристике у хармонским поступцима моноопере:

- тонална основа, али веома проширени тоналитет
- избегавање потврде тоналног центра, што доприноси сталном одржавању хармонске тензије
- карактеристично проширење тоналитета медијантним и субмедијантним акордима, који повремено формирају сегменте медијантног круга, што изразито доприноси тоналној нестабилности
- заступљени су поларни односи и повремени бикорд поларних акорада у функцији поларне доминанте
- честа употреба фригијског акорда и повремено лидијског
- претежно хроматска и хроматско-дијатонска средства модулације
- често коришћење педалних тонова и педалних сазвучја
- дисонанца коришћена као акустичка дисонанца у виду додатих тонова на основни трозвук (честа употреба „дисонанте тонике“)

Ради што прецизнијег приказа различитих мотивских елемената и њиховог међусобног смењивања, структурална и тонална анализа комплетне моноопере биће табеларно приказана у прилогу докторског уметничког пројекта<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Структурна и тонална анализа моноопере налази се у Прилогу 1 и Прилогу 2 докторског уметничког пројекта.

Шарлота, која је приказана као емотивно нестабилна особа, у својим излагањима нема логичан след мисли, већ су теме испрекидане и недоследне, што представља најбољи приказ њеног психичког стања. Емотивне промене су снажно подржане музичким текстом и чине једну компатибилну целину.

## 2.2. Анализа речитатива кроз емотивно нијансирање лика

Коришћење речитатива није уобичајено у жанру моноопере, па и поред тога Пасатијери овим сегментима даје изузетно важну улогу. Њихова позиција у моноопери се показала важном из више разлога. Увидом у речитативе, може се закључити да он у највећој мери служи као средство којим би се прејудиирала предстојећа драмска целина. У неколико декламаторних реченица, Шарлота сажима радњу коју ће кроз даљи музички ток слојевито образлагати. Публика на тај начин упознаје нову драмску целину, усмеравана логичном везом између речитатива и следеће музичке целине. Први Шарлотин наступ у моноопери почиње управо речитативом у коме се обраћа свом супругу.

У следећем примеру речитатив представља једну врсту осуде, изражавајући Шарлотино незадовољство његовим примањима од којих породица нема никакву егзистенцију. Цео наредни драмски сегмент описује раскалашан живот супруга по кафанама и трошење новца ради лажног представљања у улози центлмена и доброг пријатеља.

189 *mp*

Al - fred! Did you hear what I said? Os - trow's been wait - ing a week for the de - liv - er - y.



190

The soon - er you're up, the

192

soon - er you can get to that li - bra - ry for your re - search Hah! Re - search! I know

193

your kind of re - search. Don't think you can pull the wool o - ver my eyes. Hah!

Пример бр. 4, *Before Breakfast*, речитатив, такт 189-193, стр. 11-12

Неуобичајено је, а овде карактеристично, да сваки следећи речитатив до краја дела представља директно Шарлотино обраћање супругу. Пасатијери, с укупним бројем од осам речитатива, искључиво га користи за директну комуникацију с једном особом, то јест супругом. У томе се примећује још једна значајна разлика у односу на оперу – узимајући у обзир да се мушки лик у овој моноопери налази иза сцене и нема улогу, речитативи представљају једини, а

може се рећи и најдубљи израз опхођења према супругу. Овим можемо закључити да су све поруке упућене „немом“ супругу заправо поруке њој самој, у некој игри аутокомуникације, и посредно ауторефлексије, у којој се Шарлота суочава са свим демонима које на други начин себи лично не може да призна. За оперског певача је овај приступ речитативним деловима још занимљивији и изазовнији, јер поред драмског ефекта и вокално-техничких нијанси мора пренети потпуно другачију интерпретативну енергију и израз. Из наведених разлога, први корак у истраживању ове моноопере је анализа речитатива, која ће сигурно допринети пластичнијем формирању лика и јаснијој психолошкој поставци дела.

57 *mp*

Al - fred, are you up? I've put ev - ery-thing to - ge - ther. You can de -

liv - er them this morn - ing, Al - fred, do you hear me? How man - y times must I call you?

Пример бр. 5, *Before Breakfast*, речитатив бр. 1, такт 57, стр. 5

На самом почетку употребљене су три узастопне упитне реченице, сложене као секвентно понављање навише, како би се што природније представило Шарлотино незадовољство и нервоза.

189 *mp*

Al - fred! Did you hear what I said? Os-trow's been wait-ing a week for the de - liv - er - y.

190

The soon - er you're up, the

192

soon-er you can get to that li - bra - ry for your re - search Hah! Re - search! I know

193

your kind of re - search. Don't think you can pull the wool o - ver my eyes. Hah!

Пример бр. 6, *Before Breakfast*, речитатив бр. 2, такт 189-193, стр. 11-12

Речитатив почиње с поновним обраћањем супругу, изговарањем његовог имена „Алфред“. Користи се слична ритмичка формула као у првом речитативу. У Шарлотином лику доминира незадовољство мужевљевим професионалним позивом писца. Цинично се подсмева његовим радовима које још није успео да прода. Пасатијери слика хистерични смех, користећи изоморфију поступног узлазног кретања мелодије, у којој највиша нота (*es*<sup>2</sup>) означава његов почетак.

250 *p* *a basin.]*  
 The bread's stale. I hope you like it. Hang o-ver all gone? At least shave. You look like a tramp.

Пример бр. 7, *Before Breakfast*, речитатив бр. 3, такт 250, стр. 15

Кратка реченица у Шарлотиним изјавама је врло ретка, а овде симболизује дубоку тугу и бол коју осећа у себи. Њихов брак, осим што је на емотивном рубу, налази се и на ивици егзистенције. Доручак који свакодневно износи је само суви хлеб, а кривца за то проналази у супругу. Присутна је поново доза цинизма у моменту када описује припремљени доручак. Суви хлеб, поред тога што осликава немаштину и сиромаштво, симболизује и њен живот. Она у њему види животни неуспех, попут неостварене каријере, неуспелог брака и материнства.

426 *p* *mf*  
 You and your blar-ney, tel-ling me I smelled just like a bar of soap af-ter five hun-dred

427 *P*  
 hours on that dance floor. Five hun-dred hours on that dance floor, in the long-est run-ning dance ma-ra-thon

427 *mf*  
 on the east coast. "Who will sur-vive? Meet your favor-ite at the fin-ish line!"

430 *P*  
 Five hun-dred hours on that dance floor... five hun-dred hours on that dance floor...

Пример бр. 8, *Before Breakfast*, речитатив бр. 4, такт 426-434, стр. 21

Примећује се карактеристична употреба триоле. Триола у овом речитативу илуструје покрет валцера. Шарлота је била заљубљена у плес, који је заволела преко своје мајке, професионалне играчице. Иако није талентована, за плес је увек везује мишљење да је могла имати успешну каријеру да је имала подршку супруга. Дакле, кривица за неуспех се опет јасно односи на мужа. Музика поново изоморфијом силазног покрета са емоцијом разочарања дочарава слику емотивног ламента. Композитор поново акцентује и даје посебну улогу ноти *es*. Мотив триола који је представљен као нека врста подсећања на валцер, спушта се

секвентно од ноте  $es^2$  до  $es^1$ , којом завршава речитатив и заокружује емотивну целину.

527

E - ven be - fore your fa - ther died ow - ing ev - ery - one - mo - ney, you ne - ver was - ted an - y

531

time on your wife. You thought I ought to be glad you were hon - or - ab - le e - nough to mar - ry me

af - ter get - ting me in - to trou - ble.

*mf*

Пример бр. 9, *Before Breakfast*, речитатив бр. 5, такт 527-532, стр. 26

„Чак и пре смрти твога оца, који је свима остао дужан, никада ниси трошио време на своју жену. Мислио си да морам бити срећна што си се удостојио да ме ожениш, наоко што си ме увалио у невољу“.

Пасатијери акцентује реч „жена“, која је у овом речитативу приказана највишом нотом ( $g^2$ ), јер значење те речи Шарлоту свакодневно прогања. „Жена“ за њу представља породицу, разумевање, подршку, срећу, дете, испуњење, управо оно што она никада није имала или никада није постала.

639 *p a piacere*

You came back. I had to pick you off the floor. I did-n't

*mf*

mind be-cause you came back to us, un - til the next time

and the next time, un - til the Lord would - n't lis - ten an - y - more

*p*

and I stopped hear - ing an - y - thing in - side me.

Пример бр. 10, *Before Breakfast*, речитатив бр. 6, такт 661, стр. 32

Овај речитатив представља преломни моменат у емотивном и музичком казивању, јер први пут спомиње своје мртворођено дете, што је највећа трагедија која је задесила Шарлоту. Сама помисао на тај догађај у њој изазива бујицу снажних осећања, који кулминирају емоционалним сломом. Баш овај речитатив означава

крај једног музичко-драмског одсека и почетак новог. Само један музички моменат приказује њену привремену смиреност, а то је када говори како се искрено молила и надала да губитак детета није истина.

760 *p*

And I wake up pray - ing: "Dear God, don't let it hap - pen.

768

Dear God, don't let it hap - pen. Dear God.....

776 *f*

Dear God..." I know that you would be glad to see me



784 rit. *ff* a tempo

dead then you would be free

792 *ff*

Did you

Пример бр. 11, *Before Breakfast*, Шарлотина молитва, такт 761-792

Врхунац овог драмског сегмента је у реченици: „Знам да би ти било драго да ме видиш мртву, како би ти био слободан“ (такт 779-792, стр. 37). Та емотивно снажна изјава пропраћена је *forte* динамиком, високим тоновима ( $d^2-as^2$ ) у певачкој партији и снажном клавирском подршком са завршетком на *sforzato* акорду. *Sforzato* акорд је посебно значајан из драмског угла, јер он представља моменат када је муж извршио самоубиство, тако што је пререзао вене.

792 *ff*

Did you cut your-self? Serves you right. You shoud-n't be run-ning a-round nights

with your nerves in such an aw-ful state.

Пример бр. 12, *Before Breakfast*, речитатив бр. 7, такт 792-795, стр. 37-38

„Да ли си се посекао? Тако ти и треба. Не би требало да шврљаш ноћу, јер су ти нерви у очајном стању“.

Шарлотина опсесија и психичка неуравнотеженост обузела ју је у потпуности, тако да није схватила како је ескалирала њена хистерија. Не знајући шта је проузроковала, наставља са оптужбама за свој несрећан живот, неуспели брак и ову драмску целину завршава хистеричним смехом.

884 *Lento* [frightened] *pp*  
Al-fred, whydon'tyou an-swer me?

891 *p* *pp*  
What is it that you knocked ov - er? Al - fred?

Пример бр. 13, *Before Breakfast*, речитатив бр. 8, такт 889-895, стр. 42

Речитатив започиње мужевљевим именом „Алфред“. Уочава се нека врста корелације с првим речитативом. Опет се обраћа супругу упитном реченицом, али овога пута у *pianissimo* динамици, као одраз страха и претрашености. Панично утрчава у спаваћу собу и затиче мртвог мужа са пререзаним венама како лежи у локви крви. Композитор поново користи ефекат *sforzato* акорда и на тај начин заокружује драмску кулминацију. Такође, враћа се мотиву валцера којим почиње и завршава своју монооперу. На почетку дела, валцер је средство којим се приказује спонтаност и растерећеност, а на крају заокружује трагичну причу с ефектом психичког растројства. Шарлота од стреса колабира, потпуно немоћна узима лутку која симболизује мртворођену бебу и изговара реченицу: „Божији мир нека почива у мени“.

Сви анализирани речитативи доказују сложеност Шарлотиног лика, који се кроз одређене сегменте моноопере поступно развија, разоткривајући сваки психолошко-емотивни слој њеног бића. С друге стране, будући да речитативни стил чини „темељ“ Пасатијеријевог дела, разумљива је важност студиозног представљања овог начина композиторовог изражавања.

### 3. ВОКАЛНО-ТЕХНИЧКЕ СПЕЦИФИЧНОСТИ

Анализирајући монооперу из угла певачке технике, долази се до закључка да солиста мора посветити пажњу одређеним техничким захтевима, који у зависности од драмског текста и музичког тока подразумевају различита решења. Изабрано дело Томаса Пасатијерија се састоји од неколико сегмената вокалне технике, који морају бити појединачно анализирани, како би била могућа квалитетна интерпретација.

Класификација вокално-техничких захтева у моноопери:

1. речитативни делови моноопере из угла вокалне технике
2. дикција
3. фразе у *legato* артикулацији
4. смена брзих и спорих делова
5. интонативни скокови и промене атмосфере
6. контраст *piano-forte*
7. паузе у певачкој мелодијској линији

#### 3.1. Речитативни делови моноопере из угла вокалне технике

Као што је већ споменуто, речитативи заузимају посебно место у овој моноопери, те морају бити сагледани и из вокалног угла. Занимљива чињеница која се уочава на самом почетку, у Шарлотином првом наступу пре речитатива, је Пасатијеријева одлука да певач започне своју улогу „мумлањем“, тј. постављањем тона у резонаторе који служе за правилно импостирање. Нагласили смо да је Пасатијери велики поштовалац и заљубљеник у глас, те се у овом делу примећује и његово интересовање за вокалну технику. Певача води логичним путем кроз различите техничке захтеве, како би акценат био стављен на квалитет интерпретације.

Вокална педагогија сматра да је вежба „мумлања“ итекако корисна за вокалну технику, јер се њом глас правилно поставља, озвучавају се резонатори који утичу на волумен и боју, а да се при томе деактивира рад ларинкса и вилице, који су чести „непријатељи“ оперских певача.

Управо овом методом композитор помаже певачу у моноопери и олакшава му моменат изласка на сцену, уз могућност ослушкивања сопственог вокалног апарата. Врло зналачки је направио везу између вокалне технике и драмске радње, која у том моменту осликава Шарлотину спонтаност и растерећеност.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 31, marked with "[CHARLOTTE enters, humming]". The vocal line begins with a long note followed by a melodic phrase, with the word "Hum" written below it. The piano accompaniment features a series of chords and a melodic line in the bass. The second system starts at measure 39, showing the vocal line continuing its melodic phrase and the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns. The third system starts at measure 47, with the vocal line concluding its phrase and the piano accompaniment providing a final harmonic resolution. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature.

Пример бр. 14, *Before Breakfast*, Шарлотин први улаз, такт 35-50

Одмах након тога започиње први речитатив који обилује драмским текстом и представља директно обраћање супругу, као и сваки наредни. Речитативи одговарају говорној интонацији, која се у зависности од драмског акцента мења покретом навише или наниже. Кратке паузе које су коришћене у тексту служе јасном одвајању мисаоних значења. Композитор је поштовао говорне акценте енглеског језика, који благотворно утичу на јасну и прецизну дикцију. С обзиром на то да су сви речитативи у моноопери декламаторни и без клавирске пратње (*secco*), подразумева се уравнотеженост и уједначеност у боји гласа, како би сваки од њих представљао заокружену музичко-драмску целину. Из тог разлога, вокали у тексту морају бити постављени на истом техничком месту, без промене у вокалном апарату, ради правилне акцентуације. Посебно су значајни крајеви реченица, тј. последња нота музичке и драмске мисли, која не сме бити дужа од записане нотне вредности, јер би се на тај начин нарушила метрика говора и музичке фразе.

Интонативна прецизност у речитативима је такође врло важан сегмент. Певач првобитно мора начинити хармонску анализу, па тек онда прећи на постављање вокалне технике, јер сложенија места, с брзим изговором текста, захтевају потпуну контролу интонације. Иако сви речитативи представљају Шарлотино непосредно обраћање супругу, морају бити изведени на различите начине, у зависности од драмских захтева, који се у њеном гласу одражавају кроз динамику говора. Сваки речитатив носи посебно осећање и изазива другачије реакције у емотивном приказу, те из тог разлога мора бити засебно вокално постављен, у складу с интенцијама композитора.

189 *mp*

Al - fred! Did you hear what I said? Os-trow's been wait-ing a weck for the de -liv - er - y.

190  
Ch. The soon - er you're up, the

192  
soon - er you can get to that li - bra - ry for your re - search Hah! Re - search! I know

193  
your kind of re - search. Don't think you can pull the wool o - ver my eyes. Hah!

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for a vocal and piano piece. Each system consists of a vocal line (Ch.) and a piano accompaniment (piano). The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 190-191) shows a vocal line with a melodic leap and a piano accompaniment with a piano (p) dynamic. The second system (measures 192-193) shows a vocal line with a melodic leap and a piano accompaniment with a piano (p) dynamic. The third system (measures 194-195) shows a vocal line with a melodic leap and a piano accompaniment with a piano (p) dynamic. The lyrics are: 'The soon - er you're up, the soon - er you can get to that li - bra - ry for your re - search Hah! Re - search! I know your kind of re - search. Don't think you can pull the wool o - ver my eyes. Hah!'.

Пример бр. 15, *Before Breakfast*, интонативни скокови, такт 189-193

### 3.2. Дикција

Један од најзначајнијих захтева за оперске уметнике је дикција. Постоји више техничких вежби које се могу користити за правилно изговарање текста. Најчешћа грешка је пренаглашеност, која доводи до озбиљних промена у вокалном апарату, а оне опет онемогућавају изговарање текста у резонаторима неопходним за правилно озвучавање тона, утичући и на исправност технике дисања. Резонатори главе у том случају губе функцију, боја гласа постаје много светлија, грло се затвара услед подизања ларинкса и активности корена језика, који за време репродукције тона мора бити флексибилан.

Управо овако неправилно постављен глас подразумева и недовољну еластичност дијафрагме, њена активност постаје неправилна, па се она подиже уместо спушта. То је карактеристика костоклавикуларног<sup>6</sup>, а не косто-абдоминалног<sup>7</sup> дисања које представља основу технике дисања. Важно је нагласити да је ларинкс (гркљан) изузетно покретљив орган и да је преко одређених мишићних група везан за језик, доњу вилицу и душник. Положај гркљана је променљив и утиче на облик резонатора. Колико је значајна улога језика и ларинкса, говори Лили Леман (Lilli Lehmann) у својој књизи „Моја уметност певања“:

„Он треба да изврши бескрајно фини, ванредно тежак задатак. Његов положај мора бити такав да не притиска ни ларинкс ни епиглотис. Језик и ларинкс морају се један другом мицати с пута, иако они увек заједнички делују- међутим, један не сме другоме да смета, и када се један не може даље уклањати, други ће тај посао да преузме на себе“ (Леман, 2004: 95).

Контрола вилице представља још једну важну карактеристику за постизање правилне дикције. Уколико се мелодијска линија поступно мења, крећући се у оквиру једног регистра, мора се обратити пажња на покрете вилице. Они морају одговарати правцу мелодије. Примера ради, ако она иде поступно навише, вилицу ћемо поступно отворати и обрнуто. У одређеним деловима музичке фразе у којима су уочљиви интонативни скокови, вилица мора кореспондирати својом активношћу. На тај начин певана фраза постаје еластичнија и уједначенија.

„За добру артикулацију неопходни су одговарајући покрети доње вилице која увек треба да буде лако опуштена и врло покретљива. Горња вилица је за произвођење гласа важна из више разлога. На њеном предњем делу се налазе зуби, који су важни за правилну артикулацију. Затим, под горње вилице представља кров усне шупљине, који је познат као тврдо непце“ (Цвејић, 1994: 16).

---

<sup>6</sup> Овај начин дисања се назива и високи тип дисања. При удисању се подижу кључне кости (клавикуле) и горња ребра грудног коша; дијафрагма се пасивно подиже а предњи део трбушног зида се увлачи према трбушној дупљи (према унутра и на горе). Овај тип дисања се виђа код форсираног удисања. Ако се примени код певања брзо доводи до поремећаја гласа, јер се истовремено јако затеже и мускулатура врата која тада притиска на гркљан. (Цвејић, 1994: 23)

<sup>7</sup> Косто-абдоминално дисање (ребарно-трбушни тип). При удисању се шири доњи део грудног коша и горњи део трбушног зида, док се истовремено дијафрагма спушта наниже. Овај тип дисања се сматра физиолошким и најприхватљивијим за добру фонацију. (Цвејић, 1994: 24)



Дакле, да би дикција била јасна, певач се мора посветити јасном изговарању и артикулацији вокала и консонаната, њиховом правилном озвучавању, импостацијом и техником дисања. О значају покрета усана, Лили Леман говори: „Сваки вокал, свака реч, сваки тон, могу добро вођеном игром усана створити магију свих могућих боја- њиховим јачим и слабијим отварањем или затварањем у оквирима различитих положаја могу, да тако кажемо, добити живот“ (Леман, 2004: 106). Сви наведени сегменти морају бити усвојени и увежбани, како дикција не би ометала целокупни вокални апарат и утицала на прерано замарање инструмента.

477 *mp*  
That's what start-ed the fight be-tween Spike and me af-ter me

482  
lug-ging him a-round that floor, when he dropped. He hit me and got us dis-

487 *rit.*  
qual - i - fied. dis - qual - i - fied...

Пример бр. 16, *Before Breakfast*, захтеви дикције, такт 478-487

### 3.3. Фразе у *legato* артикулацији

*Legato* представља основни елемент вокалног музичког изражавања. Карактерише га повезано певање, са директним преносом звука с једног тона на други, у коме не сме доћи до прекидања тонова и чујних међутонова. Речи које се изговарају приликом певања морају одржати континуитет у вокалној фрази, како не би дошло до прекидања и раздвајања тонова. То нам потврђује добро позната фраза класичне школе певања:

„*Chi non lega, non canta*“ (Ко не везује, не пева (правилно)) (Цвејић, 1994: 194).

Једна од карактеристика Пасатијеријеве моноопере је у честим сменама *legato* и *non legato* фраза. У циљу јасних разлика и добро организованих промена, значајну улогу игра вокална техника. Овде *legato* фразе превасходно подразумевају певање на једном даху, без узимања ваздуха, али и представљају целине са кулминацијом у музичко-драмском смислу. У зависности од драмског текста, динамика нам може бити од велике помоћи, ради постизања логичне и природне кулминације. У наставку текста анализираћемо три издвојене музичке теме којима се може приписати значајна улога у моноопери.

Прва је структурирана као реченица, с јасним почетком и крајем у емотивном погледу.

497

My one chance gone, and you tel-ling me that

*p*

*mf*

*p*

504 *mf* *p* *mp* *cresc.* Più mosso

life \_\_\_\_\_ was not as pret-ty as my face. "Life was raw," you said, and

511 *f*

you were \_\_\_\_\_ it's true lo - - ver.

Пример бр. 17, *Before Breakfast*, legato фразе, такт 498-514

Музичка мисао од 498. до 507. такта обилује дугим тонским вредностима под *ligaturom* у високом регистру, као и интонативним скоковима, у којима се са високе певачке позиције „скаче“ на централни регистар, који мора бити једнако озвучен као и високи.

У драмском континуитету нема паузе, те не сме доћи до динамичке промене. Одржавање интензитета овако писане фразе подразумева контролу технике дисања. Дијафрагма не сме направити ниједан покрет који би нарушио *legato* певање и проузроковао прекид мелодијског тока.

Следећа идеја, од 508. до 514. такта, представља поступан мелодијски узлазни покрет до врхунца на тону  $a^2$ . Аналогно успону, може се уочити и динамичка градација од *mezzo piana* до *forte* која појачава кулминациони процес.

Наредни пример представља фразу у *legato* артикулацији, у високом певачком регистру.

867

Child? Hah! You want to know some-thingspe-cial po-et - o' - mine? \_\_\_\_\_

rit. a tempo

You are the child! \_\_\_\_\_

**Lento**

You're the child! You're... the child! You are the child! \_\_\_\_\_

880

**Allegro molto**  
[She laughs hysterically.]

Пример бр. 18, *Before Breakfast*, *legato* фраза у високом певачком регистру, такт 867-880

Након акцентованог тона  $g^2$  и смеха на истој интонацији, Шарлота следећу целину започиње за октаву ниже ( $g^1$ ). Приметно је понављање исте реченице (*You' re the child!*), која трећи пут кулминира на највишим тоновима  $b^2$  и  $a^2$ . Пасатијери потцртава значај последњег понављања користећи *ritenuto*, којим се још упечатљивије уочава драматичан прелаз на Шарлотино хистерично смејање, праћено променом темпа (*Allegro molto*) и клавирском деоницом која дочарава хистерију. Хистерични смех мора бити представљен као логичан след претходне реченице, јер он означава врхунац кулминације целе музичке целине.

Последњи издвојени пример *legato* фразе, који захтева *fortissimo* динамику и завршава се *sforzato* акордом у клавирској деоници, драматски се поклапа са моментом када Шарлота види свога супруга који је извршио самоубиство, пререзавши себи вене.

**Allegro violento**

896 [Terrified, she opens the bedroom door.] *ff*

Oh, no!

Oh, no!

Ho-ly Mo-ther of God! Oh, no! Oh, no!



Пример бр. 19, *Before Breakfast*, legato фраза у *fortissimo* динамици, такт 896-912

У овом музичком одсеку Шарлота је преплашена, у клавирској деоници се уочава мотив валцера са почетка дела, а комплетна музичко-драмска целина кулминира тоном  $c^3$ , који је у исто време највиша нота моноопере. Имајући у виду кроз какву призму осећања и емоција је до тог момента она прошла, овај сегмент има посебну тежину са становишта вокалне технике.

Посебно су изражене паузе у вокалној партији, које не смеју представљати место одмора за певаче, јер би на тај начин опао интензитет њихове драмске функције. Оне морају бити у служби експресије и остваривања целовитости музичко-сценске радње. Стога их извођач користи као средство повезивања са следећом фразом, односно креирања логичне и уверљиве музичко-драмске заокружености.

На основу претходних примера може се закључити да *legato* фразе у овој моноопери не подразумевају увек поступно кретање мелодијске линије, већ обухватају и често коришћење интервалских скокова. Када се тој чињеници додају и захтеви динамичког нијансирања, закључак је да певачу предстоји реализација веома сложеног задатка.

### 3.4. Смена брзих и спорих делова

У претходном одељку, у коме се говорило о *legato* фразама, спомињао се контраст између брзих и спорих делова. Овај пасус је посвећен вокално-техничким захтевима у овладавању тих разлика и њиховим решењима.

Певачки апарат и тело, као јединствени вокални инструмент у овој проблематици, функционише по различитим принципима. Да би се постигла равнотежа и уједначеност сваког техничког задатка, певач се мора посветити решавању вокалне проблематике по сегментима.

Брзи делови подразумевају покретљивији ритам, брже изговарање текста и кратке дахове. За разлику од њих, спори делови су представљени лаганијим темпом, једноставнијим ритмом, мањом концентрацијом текста и дужим даховима. Узимајући у обзир да сваки технички задатак од певача тражи велико стрпљење, посвећеност и истраживање, управо вежбање по сегментима даје трајне резултате, који тек када се у потпуности савладају, постају условни рефлекс. Појашњења везана за рефлексе проналазимо у књизи „Уметност певања“ Бисерке и Душана Цвејића: „Према учењу великог руског филозофа, нобеловца, И. П. Павлова човек има два система рефлекса. Постоје безусловни и условни рефлекси. Безусловни подразумевају основне реакције на драж из околине (бол, топлота, лучење сокова у контакту са храном), а за настајање условних рефлекса је потребно време и вежба“ (Цвејић, 1994: 40). Условни рефлекс у певању подразумева свакодневно понављање одређених вежби тела и гласа како би се овладало покретима вокалних органа. Контрола даха је врло важна, како би промене биле јасне и прецизне. Брзи, кратки удисаји од певача захтевају да у делићу секунде оспособи свој инструмент, контрахујући дијафрагму и доње трбушне мишиће, а да у истом моменту припреми вокални апарат за певану фразу. У моменту узимања даха, грло мора бити отворено, меко непце подигнуто, корен језика спуштен и мускулатура лица еластична. Код брзих делова не постоји могућност постављања вокалне технике по сегментима, већ читав певачки апарат мора у сваком моменту бити активан и припремљен, јер је присутно временско ограничење.

За разлику од брзих, спорији делови подразумевају дуже и спорије дахове. Дијафрагма и абдоминални мишићи имају више времена за припрему певаног тона. Такође, мањи обим текста утиче на количину и потрошњу даха. Дуже фразе захтевају одржавање веће количине ваздуха, како би се фраза квалитетно изнела до краја. Дакле, тек када певач усвоји све наведене карактеристике у вокалној техници и овлада тим техничким задацима, биће у могућности да квалитетно презентује разлике брзих и спорих делова. У супротном долази до замора вокалног апарата и тела као целокупног вокалног инструмента.

С обзиром да у моноопери постоји прегршт оваквих примера, који поред стабилне вокалне технике подразумевају и нијансирање у емотивном, глумачком и сценском сегменту, подразумева се висок ниво певачке кондиције.

Дикција и у овим деловима игра значајну улогу. Често брз темпо и количина текста управо повуку певача да у жељи за јасним изговором направи грешку која се односи најпре на волумен тона који се користи. Кад обим тона постане примаран, вокални апарат се грчи, затвара, а додатно укључени мишићи не дозвољавају репродукцију еластичног, лепо обликованог и меког тона. Као што причамо у одређеној интонацији, тако морамо и певати одређеним волуменом који одговара природи певача.

### 3.5. Интонативни скокови и промене атмосфере

*Before Breakfast* је моноопера која обилује честим интонативним скоковима. Када се слуша, стиче се утисак да је свака фраза логична, хармонске промене и интервалски скокови смислени и да служе само као надоградња претходног одсека. Међутим, детаљно сагледавање певачке деонице, показује да она не кореспондира увек са клавирском пратњом, често се не заснивајући на хармонској подлози клавира. То захтева од солисте огромну самосталност и концентрацију у извођењу, како не би дошло до погрешног интонирања. Певачка партија у одређеним деловима мора бити независна од клавирске, а да би се овладало тим способностима, потребно је да поред вежбе и стабилне вокалне технике, певач развије и унутрашњи слух, који ће му омогућити ток и прецизност фразирања. Уопште, беспрекоран вокални слух пружа велику помоћ у овладавању



вокалне технике. У књизи „Уметност певања“ проналазимо дефиницију вокалног слуха: „Вокални слух се од музичког слуха разликује по томе што у себи садржи истовремено осећај звука, осећај импостације тона и осећај кретања мишића гласовног апарата. Једноставније речено, певач пре емисије свог гласа види тај тон, осећа место где ће зазвучати, и одређује снагу којом ће га емитовати“ (Цвејић, 1994: 188).

Најподобније би било да се одређене фразе са интервалским и хармонским потешкоћама посматрају и осмисле у складу са одређеном емоцијом и осећањима која су изражена у тој музичкој реченици. Када фразе почнемо да посматрамо из тог угла, схватамо да сваку музичку реченицу можемо дефинисати као одређену емотивну боју и тембр гласа. Под појмом „емотивна боја“ подразумевамо палету емоција, наглашавајући да свака емотивна боја има дубински значај, јасну логику и значење. Закључујући да, иако интонативне потешкоће представљају велики задатак за извођача у погледу вокалних захтева, далеко већи значај у тумачењу овог музичко-сценског дела припада драмском доживљају и емотивним обртима, који су представљени као унутрашња померања личности у моменту казивања. Спој емотивних боја приказаних кроз певачку и клавијирску деоницу на најбољи начин осликава композиторову замисао перцепције ове моноопере. Интонативне промене, које су заступљене у скоро свакој музичкој целини, одраз су Шарлотиног психичког стања.

795 mp

with your nerves in such an aw-ful state. I

799

know what I've be-come. Do you think I like it an-y-more than you do?

807

Don't you know I loathe my-self more than you do?

Пример бр. 20, *Before Breakfast*, интонативни скокови, такт 795-811

### 3.6. Контраст *piano-forte*

Поштујући емотивне елементе и одређена психичка стања у којима се Шарлота налази, Пасатијери маестрално прави динамичке разлике које одговарају овом опису. Бол, туга, усамљеност и незадовољство су представљени *piano* динамиком, јер осликавају дубоко и примарно унутрашње осећање које испуњава њено биће. Насупрот томе, бес, мржња и немир су представљени *forte* динамиком. Очај који је гуши, незадовољство и осуђивање мужа за неуспели брак су емоције које она бурно проживљава, те кроз викање и огорченост у гласу дочарава последњи крик и вапај за животом. Емотивно нијансирање је тешко постићи, јер обухвата различите глумачке захтеве којима певач мора овладати.

Вокално-техничко нијансирање је такође важан сегмент, јер уколико он изостане, крајњи циљ квалитетне интерпретације не би био могућ.

Познате су потешкоће у захтевима *piano* певања. Најчешће се прави грешка у самој замисли како *piano* треба да звучи, које резултира флах певањем<sup>8</sup> певањем без подршке даха (*apoggio*) и грчевитим певањем<sup>9</sup>. Морамо бити свесни да је за добру репродукцију *piana* потребна конкретна и стабилна техника дисања. Педагошке методе често објашњавају да *piano* певање мора бити још боље апођирано од *forte* извођења, како би тон остао конкретан, квалитетан и исте боје. Уметност *piana* и *forte* певање лепо објашњава Лили Леман у својој књизи „Моја уметност певања“: „Најслабији као и најјачи тон који певач може извести зависи једино од његове енергије и вештине, од веће или мање моћи растезања и напињања укупне мускулатуре органа, у себи и према другим органима. То напињање шири се на доле од носа, слепоочница, преко ларинкса и мишића груди, све до дијафрагме“ (Леман, 2004: 135-136).

Наше тело и цео вокални инструмент мора функционисати по принципу еластичности, која омогућава да репродуковани тон буде добро технички постављен. У *forte* певању се користи већа количина ваздуха, како би се формирао богат волумен гласа.

---

<sup>8</sup> Неправилна употреба апођа крије у себи велике опасности. Глас може бити недовољно апођиран, раван, безживотан, детембриран, једном речју „флах“. (Цвејић, 1994: 103)

<sup>9</sup> Глас може бити преапођиран, грчевит, што чини глас исфорсираним, крутим, нееластичним, стегнутим, без потребних виших хармонских тонова; глас не носи, туп је и без сјаја. (Цвејић, 1994: 103)

И у овом случају је важна техника дисања, која нам омогућава да кроз уједначено трошење ваздуха добијемо уједначен волумен и боју гласа. *Forте* се не сме изједначити са претерано гласним или са викањем, јер је то противно природи вокалног апарата, и консеквентно доводи до знатне разлике у квалитету певаног тона. Пасатијери у моноопери често користи динамичке разлике, како би подржао емотивна стања главне јунакиње и направио јасне резове и разлике у значењу истих. Када се те смене одигравају у једној музичкој целини, са врло кратким временским размаком од неколико тактова, долази до изражаја певачка способност и техничко умеће.

760 *p*

And I wake up pray - ing: "Dear God, don't let it hap - pen.

*pp*

768

Dear God, don't let it hap - pen. Dear God.....

776 *f*

Dear God..." I know that you would be glad to see me

*mf* *cresc.*

784 rit. ff a tempo

dead then you would be free

Пример бр. 21, *Before Breakfast*, контраст *piano-forte*, такт 761-789

### 3.7. Паузе у певачкој мелодијској линији

Важно је разумети да Пасатијери није користио паузе као места на којима се певач може одморити, већ као средство за постизање значајних обрта у драмском наративу. Короне су такође честе и служе за јасно одвајање драмских целина и радњи. Певач мора конкретно осмислити паузе, како би њима повезао музички и драмски ток. Вокални инструмент на паузама захтева активност, како не би дошло до опадања интензитета у драмској градацији. Пауза може бити схваћена двојачко, као удах или уздах, у зависности од мисли са којом је повезана. Она такође представља скуп емоција које ће бити изречене у наредној певачкој реченици.

P

and I stopped hear - ing an - y - thing in - side me.

Пример бр. 22, *Before Breakfast*, паузе у певачкој мелодијској линији, такт 661

531 **Più Mosso**

af-ter get-ting me in-to troub-le. You were a-shamed of me,

536

with your fine friends, be-cause my fa-ther was an

544

im-mi-grant and a gro-cer. At least he died ho-nest,

Пример бр. 23, *Before Breakfast*, паузе у певачкој мелодијској линији, такт 532-551

У овом делу докторског уметничког пројекта представљени су најсложенији вокално-технички захтеви које извођач мора анализирати и постављати по сегментима. На тај начин се извођење моноопере омогућује у целисти, без нарушавања или прекидања њеног драмског и глумачког тока, а слојевитост у анализи вокалне технике подупире креирање правилне музичко-драмске концепције.

#### 4. ДИДАСКАЛИЈЕ

Дидаскалије представљају кратке напомене у драмском сценаријуму које указују шта треба да ради глумац или певач док изговара текст или пева нотни материјал. Оне заокружују композиторову замисао и помажу певачу у осмишљавању целокупне музичко-драмске целине. Водећи се дидаскалијама, певач одређене музичке одсеке поставља у складу са емотивним стањем лика, динамичким нијансирањем и тренутном сценском радњом. Ове компоненте представљају велику помоћ и у вокално-техничким задацима. Када имамо јасну слику како треба да изгледа сцена, који реквизити су на располагању певачу, какву енергију треба да оствари у изразу, онда много поузданије можемо представити и вокалну деоницу, јер ће на тај начин глас одговорити свим захтевима.

Пасатијери је у овој моноопери користио мноштво дидаскалија и тиме допринео лакшем разумевању драмске радње и сценске замисли, врло пажљиво бирајући места у којима солисти даје драмске смернице. Посебно је значајна веза између музичког текста и дидаскалија. Музичка подлога увек савршено одговара одређеној сугестији. Темпа, хармонске боје и фразирања су уклопљена са сценском радњом. Музички је оправдао сваки тражени поступак у дидаскалијама, што солисти олакшава призивање тренутне емоције.

Навешћемо неколико референтних примера и упоредити повезаност музичко-драмског текста са сценским упутствима.

Дидаскалија: „Charlotte enters, humming“ („Шарлота улази, мумлајући“)

The image shows a musical score for a scene. At the top, it says "[CHARLOTTE enters, humming]". The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. A slur covers the last four notes. Below the vocal line, the word "Hummm" is written. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef with the same key signature. It starts with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note B3. A slur covers the last four notes. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'p.'.

Пример бр. 24, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 1, такт 35

Шарлотин улаз приказан је уз зујање, тј. мумлање, што потпуно одговара драмској радњи, која у том моменту осликава њену смиреност. Акцент се ставља на мотив валцера, који ће кроз монооперу бити приказан различитим емотивним расположењима.

Дидаскалија: „She removes a hidden bottle of gin and drinks“

(„Она узима сакривену флашу цина и пије“)

[She removes a hidden bottle of gin and drinks.]



Пример бр. 25, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 2, такт 70

У клавиру је ова сценска радња подржана дугим нотним вредностима са лигатуром и изузетом мелодијском линијом у левој руци. Пасатијери је овим поступком желео да представи Шарлотин стид од порока који ју је обузео и због кога се крије. Њено расположење је одраз кривице и самоосуђивања због стања у које је себе довела.

Дидаскалија: „A ray of sunlight brightens the window“

(„Зраци сунчеве светлости осветљавају прозор“)

73 [A ray of sunlight brightens the window.]

Пример бр. 26, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 3, такт 75



Зраци сунчеве светлости који осветљавају прозор су дочарани трилерима у клавирској деоници. Они описују јутарњу светлост и својим треперењем указују на буђење дана.

Дидаскалија: „She dences nervously and awkwardly“

(„Она игра нервозно и неспретно“)

150 [She dances nervously and awkwardly.]

Пример бр. 27, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 4, такт 150

Ова ситуација је представљена удаљенијим акордским скоковима клавира, који својом структуром дочаравају Шарлотино незграпно играње. Синкопа у првом такту акцентује покрет неуравнотежене игре и нервозе у њеном изразу.

Дидаскалија: „Begins going through his pockets“

(„Почиње да претура по његовим џеповима“)

166 [Begins going through his pockets.]



Пример бр. 28, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 5, такт 169

Покрет шеснаестина указује на осећај нервозе и узнемирености који је обузима, јер не зна шта може пронаћи. Секвентно понављање мотива појачава осећај ишчекивања.

Дидаскалија: „Finds the letter and reads it“ („Проналази писмо и чита га“)

Пример бр. 29, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 6, такт 177

У прва два такта су заступљени акорди, који приказују Шарлотино разочарање оним што је прочитала, а октаве у левој руци, пунктираним ритмом асоцирају на унутрашњи немир који у том моменту проживљава.

Дидаскалија: „On the record“ („На снимку“)

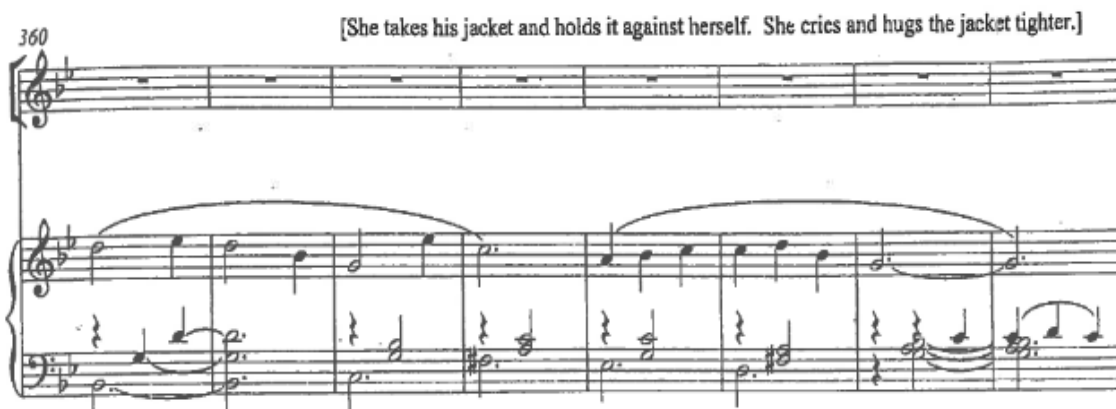


Пример бр. 30, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 7, такт 352

Шарлота пушта музику с плоче.

Следи дужи сегмент инструменталне пратње у клавиру који доноси тему валцера с почетка моноопере. У овом моменту валцер мења израз у носталгичан призвук, као ламент за породицом, успешним браком, љубављу и дететом које је изгубила. Топика<sup>10</sup> носталгије за свим стварима које није имала или које је изгубила доминира овим одсеком.

Дидаскалија: „She takes his jacket and holds it against herself. She cries and hugs the jacket tighter“ („Узима његову јакну и пријања је уз себе. Плаче и чврсто грли јакну“)



Пример бр. 31, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 8, такт 362

<sup>10</sup> Топика (енг. *topic*) у музици представља референцијални музички знак са денотативним значењем који се препознаје кроз карактеристичне фигуре и поступке у музици унутар одређеног музичког стила. (Црњански, 2019: 234)

Овај моменат је један од ретких примера у моноопери у коме Шарлота показује своју искрену љубав према супругу. То је њено најдубље разоткривање, у коме без текста, сувишних речи и оптужби остаје огољена са најснажнијом емоцијом која је прогања, а то је вапај за срећом.

Дидаскалија: „She laughs hysterically“ („Смеје се хистерично“)

The image shows a musical score for a scene. At the top left, the number '880' is written. The score is divided into two systems. The first system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The tempo is marked 'Allegro molto' and the instruction '[She laughs hysterically.]' is written below the tempo. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piano accompaniment, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The score ends with a double bar line and the number '886' below it.

Пример бр. 32, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 9, такт 881

Након драматичног дела у коме прича о супруговој љубавници, њиховој срећној љубавној вези и могућој заједничкој беби коју она сама никада није имала, кулминира Шарлотино потпуно растројство. Почиње хистерично да се смеје, а клавирска деоница својом пратњом подржава њено стање и редувантним акордом као да призива Шарлотину свест, како би схватила каквом трагедијом је кулминирао њен монолог.

Дидаскалија: „Frightened“ („Преплашена“)

884 **Lento** [frightened] *pp*

Al-fred, whydon'tyou an-swer me?

*pp*

(8).....

The image shows a musical score for a scene. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in bass clef, and a lower bass line in bass clef. The tempo is marked 'Lento'. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'Al-fred, whydon'tyou an-swer me?' with a dynamic marking of 'pp' and a 'frightened' expression. The piano accompaniment features a melodic line with a 'pp' dynamic. The lower bass line shows a chordal accompaniment. The score is numbered 884.

Пример бр. 33, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 10, такт 889

Уочљив је невероватан психолошки рез у односу на мисао из претходне дидаскалије. Шарлота је преплашена, дрхтавим гласом зове Алфреда и наслућује трагедију.

Дидаскалија: „Terrified, she opens the bedroom door“

(„Престрављена, отвара врата спаваће собе“)

**Allegro violento**

896 [Terrified, she opens the bedroom door.] *ff*

Oh, no!

The image shows a musical score for a scene. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in bass clef, and a lower bass line in bass clef. The tempo is marked 'Allegro violento'. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'Oh, no!' with a dynamic marking of 'ff'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic accompaniment. The lower bass line shows a chordal accompaniment. The score is numbered 896.

Пример бр. 34, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 11, такт 896

Ово је моменат када Шарлота затиче мужа који је извршио самоубиство. Поново је присутан мотив валцера, који у овом сегменту означава кулминацију свих њених досадашњих емотивних стања. Пасатијери овде први пут употребљава ознаку темпа *Allegro violento*, која теми валцера даје посебну боју и емотивну снагу, а *fortissimo* у певачкој деоници подржава Шарлотин страх и преплашеност.

Дидаскалија: „Charlotte picks up the little doll and slowly begins to manipulate its legs in a waltz tempo“

(„Шарлота узима малу лутку и полако почиње да покреће њене ноге у темпу валцера“)

[CHARLOTTE picks up the little doll and slowly begins to manipulate its legs in a waltz tempo]

933

*p*

"God's peace rest in Mom-my, God's"

*p*

Пример бр. 35, *Before Breakfast*, дидаскалија бр. 12, такт 933

Ово место представља подсећање на догађај у којем је изгубила бебу, акцентујући га речима: „Божији мир нека почива у мами“. Губитак две најдраже особе означава бесмисао њеног живота.

На основу претходно изнесених чињеница може се закључити да су дидаскалије важан „путоказ“ у кључним драматским моментима. Њихова уверљиво саткана звучна завеса припрема певача за психолошке контрасте и читав дијпазон осећања коју ова моноопера приказује. Пажљиви приступ проучавању и анализирању тако јасно задатих смерница, омогућиће солисти много снажнији и упечатљивији интерпретативни резултат.

#### 4.1. Лик Шарлоте кроз призму редитељског приступа

Овај докторски уметнички пројекат уз детаљни вокални приступ приказује психолошку анализу лика Шарлоте кроз призму драме и драмског текста, као и одређене поступке кроз емотивни и музички план, у којима Пасатијери даје сценске смернице у виду дидаскалија. Анализа речитатива и дидаскалија доприноси правилној поставци лика, и поступном грађењу његових емотивних и психолошких слојева.

У циљу што продубљеније психолошке анализе, као и реалистичнијег и природнијег приказа протагонисткиње, коришћени су редитељски поступци Предрага Момчиловића који делимично мењају дидаскалије предложене у партитури. Он је својим интервенцијама желео да појача све емотивне планове и акцентује драмске ефекте који доприносе јаснијем схватању дела и дубљем доживљају публике. Његов приступ подразумева много веће глумачке задатке, што за певача представља посебан изазов, али у исто време омогућава истраживање лика до најтананијих нијанси осећања које Шарлота преживљава, што свакако даје значајни допринос интерпретацији.

Велика животна несрећа коју је доживела, оставила је огромне последице на њено психолошко стање. Она више није млада жена пуна амбиције и радости за животом. Остала је сама, без мужа и неостварена као жена и мајка. Трагедија која ју је задесила, а то је рођење мртве бебе, представља најупечатљивији сегмент њеног живота који се рефлектује различитим осећањима. Мисли уперене на период очекивања детета изазивају у Шарлоти најискреније и најдубље емоције. То време Пасатијери осликава кроз музику, описујући њену радост, надање и маштање о мајчинству. Насупрот томе, живот који наставља с теретом губитка детета, најбоље изражавају измењена редитељска упутства у односу на Пасатијеријеве дидаскалије у нотном тексту. Предраг Момчиловић је у овој моноопери изградио најдубљи Шарлотин емотивни и психолошки однос према детету, користећи бебину хаљиницу као средство комуникације. Хаљиница за Шарлоту није одевни предмет, већ имагинација бебе, која још увек живи. Целокупна драмска радња и приказ моноопере није смештен у историјске оквире, већ по редитељској идеји, протагонисткиња представља жену садашњости, али и

будућности. Сви проблеми са којима се она суочава су реалистични и заступљени код многих жена данашњице. Њу свакодневно прогањају кошмари, који је буде и којима упорно покушава да се одупре. Бежећи од њих, свако јутро започиње с истом намером, да превазиђе доживљену трагедију. Редитељ није имао тенденцију да Шарлоту прикаже као психичког болесника са дијагнозом шизофреније, параноје или тешког алкохолизма, како се она може доживети кроз драмски текст О' Нила и структуру либрета, већ као особу која је закључана у својој унутрашњој борби, без контакта са светом и која своје душевне слојеве открива постепено публици. Неминовно је да она има психолошких проблема, можда чак и благи облик параноје, што Момчиловић најбоље приказује кроз њену везаност за одређене предмете, који су само њој важни. Сви они се налазе у њеним џеповима и на тај начин је чине живом. Узимајући сваки предмет појединачно, Шарлота уводи публику у следећу драмску радњу и разоткрива нова емотивна и психолошка стања. Тај приступ слојевитог разоткривања и увођења нових предмета који приказују одређени сегмент њеног живота, чини представу занимљивом и живописном, одржавајући пажњу публике која је сваког момента у ишчекивању. Сви предмети симболизују њен однос према одређеној особи. Чарапице које вади из џепа су симбол неоствареног мајчинства, четка за чишћење одела представља однос према мртвом мужу, остаци хране указују на њену потребу да свакодневно спрема доручак мужу кога више нема, а алкохол у флашици је једини пријатељ који јој помаже да превазиђе доживљену трагедију. Дакле, сви предмети које она безусловно чува представљају реминисценцију на ружне моменте њеног живота. Једино албуми са сликама упућују на период живота у коме су сви били срећни, испуњени и насмејани. Она албуме види као једини извор среће коју је доживела, везујући се за успомене на мајку, детињство и супруга кога је искрено волела.

Овим оригиналним начином постављања дела, редитељ оправдава сваки Шарлотин поступак. Уочљива је непрекидна нит у сценском и глумачком нијансирању, која кроз постепену градацију кулминира њеним потпуним растројством и хистеријом. Оваква извођачка концепција подразумева континуирано понављање одређених елемената у Шарлотиним поступцима. Оригинални либрето с Пасатијеријевим опаскама, упућује на то да се радња



дешава у моменту играња, а последица свих емотивних крахова је самоубиство њеног супруга на крају моноопере. Овај поступак ставља Шарлоту у улогу убице помагача. Објашњење због чега је дидаскалије и доживљај женског лика изменио у односу на понуђења решења, редитељ је дао реченицом: „Морамо проучити важну чињеницу, а то је, зашто лик у моноопери има потребу да гласно изговара и износи своје мисли, осећања и емоције? Уколико заиста постоји жив муж који се налази у спаваћој соби и све време слуша Шарлотине оптужбе, поставља се питање зашто никада не проговара? Овај однос супружника се мало удаљава од представе реалног живота, у коме би сигурно дошло до сукоба или свађе“. У овом докторском уметничком пројекту Шарлота је приказана кроз призму већ одиграних ситуација које су се давно догодиле. Остала је без детета и видела мртвог мужа много раније у односу на време одвијања моноопере. То оправдавају поступци редитеља који повезују све сегменте драмске радње, употпуњавајући је уведеним дидаскалијама. Анализирајући Шарлотин лик кроз призму његове визије, уочава се потреба да се сваки драмски поступак и сценска динамика оправдају дубоким емотивним доживљајем јунакиње.

На самом крају моноопере, Шарлота види свој размазани црвени кармин по лицу и рукама, што је подсећа на моменат када је заиста угледала мртвог мужа у локви крви. Пример најудаљенијег размишљања у Пасатијеријевим дидаскалијама, представља сегмент валцера, који Шарлота слуша с плоче и игра по композиторовим упутствима. Инсценација овај валцер представља као музику душе и њених дубоко урезаних емоција, по којој Шарлота проналази албум са сликама, листа га и сећа се свих лепих момената у животу, најчешће своје мајке, професионалне играчице, с којом се безбрижно играла. Подстакнута асоцијацијом на валцер, Шарлота започиње прве кораке, па се тек онда чује његов ритам у клавирској деоници као одговор проузрокован унутрашњом енергијом.

Сви наведени поступци чине ову монооперу много комплекснијом и у драмском и у вокалном смислу, јер је неопходно динамичко нијансирање које мора пратити емотивни развој главне јунакиње. Поред вокалних захтева, највећи акценат се ставља на глумачко умеће, које у овом делу вокалног уметника измешта из познатог окружења класичне оперске представе.

## 5. ЗАКЉУЧАК

Докторски уметнички пројекат под називом „*Before Breakfast* Томаса Пасатијерија: моноопера као 'свеобухватно уметничко дело' оперског уметника“ усмерен је ка препознавању и афирмацији жанра, који није заступљен ни репертоарски, ни извођачки у нашој земљи. Увидом у недостатак литературе посвећене овом начину музичко-сценског обликовања, закључујемо да је то први докторски уметнички пројекат на овим просторима који се бави проучавањем раритетног жанра из интерпретативног угла, кроз анализу вокално-техничких, глумачких и сценских захтева постављених пред оперског уметника.

*Before Breakfast* представља посебан изазов за певаче, јер поред наведених елемената, неопходно је сагледавање целокупног остварења из више различитих аспеката. Неопходна је анализа драмског дела, психолошко проучавање лика и сагледавање глумачких и сценских задатака. Све ово певача измешта из улоге вокалног солисте, обликујући га у драмског уметника, коме су изражајна средства говор тела, динамика израза, мимика, сценско умеће и емотивно раслојавање и нијансирање. Чињеница да је оперски уметник једини извођач, који има велики задатак да свим својим уметничким ресурсима пренесе публици читаву палету емотивних и психолошких нијанси лика, представља додатни изазов.

Кроз сам припремни процес певач се сусреће с различитим вокалним захтевима. Глас у овом жанру мора бити емитован кроз призму унутрашњих осећања које проживљава главна јунакиња. Имајући у виду да су заступљене честе емотивне и психолошке промене, извођач својим динамичким нијансирањем мора оправдати сваки драмски поступак. При томе, честа смена *piana* и *forte* певања, захтева велику контролу вокалне технике. Да би публика могла несметано пратити континуитет драмске радње, неопходно је разумевање текста, што се постиже јасном дикцијом. Чест пример у овој моноопери је да брзи и делови у *forte* динамици захтевају и брз изговор текста. Овај посебан вокално-технички елемент подразумева контролу вокалног апарата, волумена гласа и технике дисања, која мора подржати „мекоћу“ певаног тона, али у исто време обезбедити и чврстоћу изговора. Интонативни скокови се најчешће употребљавају у моментима психолошких ломова, представљајући емотивне осцилације главне

јунакиње. Одређени сегменти приказани овим поступком, захтевају од извођача *piano* динамику, као одраз унутрашњег незадовољства, туге, боли и патње. Ова осећања морају бити подржана драмским нијансирањем, које захтева велику контролу гласа и његове употребе. Испољавање емоција, од успаваности, летаргичности, беса, љутње, мржње, патње, све до емотивног растројства, подразумева велики спектар нијансирања, како гласом, тако и глумачким изразом. Снажна емотивна градација, која постепено доводи до кулминације, од извођача захтева контролу гласа, вокалне технике, певане и сценске динамике.

Посебан акценат ставља се на глумачке изазове. За певача у моноопери нема простора за одмор, како гласовни, тако и глумачки. С обзиром на чињеницу да је солиста сам на сцени током читаве моноопере и врло близу публике, сваки његов гест изложен је детаљној анализи. Из тог разлога, сви гестови тела, изрази лица и гласа морају чинити кохерентну целину, у којој се сви сегменти међусобно допуњују, реализујући непрекидну нит у интерпретацијском смислу. Жанр моноопере до сада није истраживан на просторима наше земље, тако да не постоји ни литература која обрађује овај жанр из извођачке перспективе. Аутор овог докторског рада се позива на искуство драмских извођача који су тумачили монодраму, ради уочавања сличности и разлика између ове две уско везане врсте. У самом раду, наводе се значајне разлике у интерпретацији моноопере у односу на захтеве којима подлеже монодрама. Оперски солиста, поред свих глумачких, сценских и вокалних изазова са којима се у њеном тумачењу сусреће, има и временско ограничење које му диктира музика. Дефинисани ритмови, промене темпа и динамике временски ограничавају извођача у односу на драмског уметника, који својом динамиком говора и сценским покретом одређује ритам представе. Када постоји музика, као што је случај у моноопери, певач мора свесно и зналачки „управљати“ емотивним и психолошким променама, гестикалацијом тела, музичким изразом, мимиком и динамиком вокалне деонице, како би сви наведени сегменти заједно подстакли и остварили уметничку интерпретацију.

Клавирски парт, Пасатијери третира равноправно с вокалном деоницом. Потребно је приказати изнијансиран однос гласа и пратње, који једино заједничким садејством могу дочарати сваки сегмент атмосфере и представити заступљена расположења. Својом инструменталном бојом и динамичким

нијансирањем пијаниста мора подржати емоцију која је у том моменту заступљена у вокалној деоници и пратити драмски и психолошки ток дела. Тако успостављен однос клавира и гласа употпуњује уметнички доживљај, који се преко снажне интерпретације пласира публици.

Како до сада не постоји аудио-визуелни запис моноопере *Before Breakfast* начињен у нашој земљи, намера аутора овог докторског уметничког пројекта јесте да будућим генерацијама певача пружи узорну интерпретацију, с комплетним сценским извођењем, како би се представио један од најзахтевнијих жанрова за оперске певаче.

\* \* \*

У прилогу докторског уметничког пројекта налази се биографија композитора Томаса Пасатијерија (Thomas Pasatieri) и драмског писца Јудина О' Нила (Eugene Gladstone O'Neill), табеларни приказ тоналне и структурне анализе моноопере *Before Breakfast*, дозвола заступника композитора за коришћење ауторских права у изради докторског уметничког пројекта (Dissertation Permission, Carl Fischer, LLC, o/b/o Theodore Presser Company), садржај моноопере *Before Breakfast* и програм презентације првог дела докторског уметничког пројекта.

## 6. ПРИЛОЗИ

### ПРИЛОГ 1

#### 6.1. Биографија композитора

Композитор Томас Пасатијери (Thomas Pasatieri) је рођен 20. октобра 1945. године у италијанско - америчкој породици у Њујорку. Када је имао четири године, његова породица се преселила у Флашинг (Flushing), где је касније похађао основну школу Света Ана (St. Ann). Након тога био је ђак мушке припремне школе Свети Френцис (St. Francis Preparatory School) све до поновног пресељења у четрнаестој години, због чега је имао потешкоћа око уклапања у ново социјално окружење. У деветој години је почео да учи клавир код Вере Велс (Vera Wells), веома брзо напредујући као пијаниста. С десет година одржао је концерте широм Америке, у Њујорку, Њу Џерсију, Филаделфији и Бостону, а почео је и да компонује за своју професорку Веру, њеног супруга који је био виолиста и њиховог колегу виолинисту. У тинејџерским годинама, Пасатијери је почео да учи компоновање код славне Нађе Буланже (Nadia Boulanger). Студије су му пуно помогле да се ослободи као личност и пронађе одговарајуће уточиште које није имао као дечак. Показивао је посебно интересовање за религију. Дипломирао је на Џулијарду (The Julliard School), али је похађао и многе курсеве композиције, међу којима је био и курс на Бревард Фестивалу (Brevard Festival) 1963, на ком су се изводила његова вокална, камерна и оркестарска остварења. Током школовања на Џулијарду, написао је две опере: *Место пробе* (*The Trusting Place*) и *Цвеће леда* (*The Flowers of Ice*). Нажалост, ниједна од њих није објављена. Добитник је Аспенове награде (Aspen Prize) за оперу *Жене* (*The Women*). Управо та награда је усмерила његово интересовање на писање вокалне музике.

Пасатијери је дипломирао 1965. године, да би 1967. стекао звање магистра на Џулијарду (The Julliard School). Његово стваралаштво било је најплодоносније на пољу соло песме и опере. Управо компонујући ове жанрове прославио се као млади амерички композитор. Имао је велику срећу и задовољство да су његова дела изузетно прихватили и публика и уметници. Компоновао је по наруџбини за многе извођаче, конзерваторијуме, универзитете и оперске куће. Његова дела су

извођена у Великој опери у Хјустону, операма Сијетла, Мичигена и Форт Ворта.

Прекретницу у композиторовој каријери представља 1984. година, када се први пут у животу одселио из Њујорка и почео да компонује за холивудску филмску индустрију, делујући и као музички продуцент. У Холивуду је писао музику за телевизијске серије и филмове са којом је постигао невероватан успех. Основао је и сопствену продуцентску компанију „Topaz Productions”. Иако посвећен поменутиим жанровима у којима је остварио значајне резултате, ипак није одустајао од компоновања и издавања класичне инструменталне, хорске и вокалне музике, која је за њега остала примарно интересовање. Стога посебно место у његовом стваралаштву заузимају циклуси соло песама и вокална дела. Анализа овог опуса доводи до закључка да је глас за Пасатијерија најлепши и најзначајнији инструмент, који има могућност да прикаже све динамичке и емотивне нијансе и продре најдубље до људских осећања. Издвојићемо неколико вокалних композиција које заузимају посебно место у Пасатијеријевом опусу:

- *Седам Леманових песама (Sieben Lehmannlieder)*
- *Три песме Теодора Рамзија (Three Poems of Theodore Ramsay)*
- *Три калифорнијске песме (Three California Songs)*
- *Песма ветра (Windsong), камерно дело за сопран, клавир и виолину*
- *Алелуја (Alleluia), композиција за глас и оркестар*
- *Три песме Оскара Вајлда (Three Poems of Oscar Wilde)*
- *Писмо Варшави (Letter to Warsaw), дело за сопран и камерни оркестар*

После рада за филмску индустрију, Томас Пасатијери се враћа опери, својој највећој љубави у којој се највише проналазио као стваралац, сматрајући да кроз ту форму може пружити максимум свог композиторског знања. Како га је увек привлачио глас, тако је и изузетно поштовао оперске уметнике, па стога као аутор показује посебно умеће у вођењу кантилене и певачке фразе. Приоритет је увек мелодијска линија, која логично кореспондира са драмским текстом и музичком подлогом. У његовим вокалним остварењима се уочава посебно третирање гласа које од певача захтева високе техничке способности. Глас је доминантан и њему се даје највећи и најтежи задатак да кроз гласовно нијансирање, разговетну дикцију, сценске захтеве и драмску радњу дочара емотивни доживљај и пренесе животну причу лика који представља.

## ПРИЛОГ 2

### 6.2. Биографија драмског писца

Јуџин Гледстоун О' Нил (Eugene Gladstone O'Neill, 1888-1953), сматра се оснивачем модерне америчке драме. Његова дела настала су под утицајем Хенрика Ибзена (Henrik Ibsen), Аугуста Стриндберга (August Strindberg), Максима Горког (Максим Горький), као и класичне грчке драме. Отац му је био успешан глумац, од кога је наследио љубав према позоришту и драмској уметности. Његово детињство и младост обележили су многобројни проблеми проузроковани мајчиним поривом за дрогом. Често је падала под утицај овог порока, што се одразило на њено здравље.

Прекретницу у америчкој драмској књижевности представља О' Нилово активно учешће у позоришту „Provincetown Players“. Писао је за тај театар од 1916. до 1921. године, што је допринело вишем уметничком нивоу америчког позоришта. Више се није гледао само профит од одиграних представа, већ је одабир квалитетног репертоара представљао јасно опредељење према квалитету и истинској уметности. Јуџин О' Нил је добитник три Пулицерове награде (Pulitzer Prize), а 1936. и Нобелове награде за целокупно књижевно стваралаштво (Nobelpriset i litteratu), као први велики амерички драматичар. У његовим делима су препознатљиви сегменти и искуства из личног живота, сабрана и изванредно приказана кроз уметност писане речи. Такође, важна чињеница је да се у свим својим текстовима писац бавио дубоком психоанализом личности, свој стваралачки опус заокружујући драмским остварењима. Један део комада је сам уништио непосредно пред смрт, па се претпоставља да О' Нилов драмски циклус обухвата девет драма. Његов стил се може сврстати у натурализам и експресионизам. Драма „Ана Кристи“ („Anna Christie“) донела му је светску популарност, а по истоименој драми снимљен је и филм.

Најпознатија драмска дела Јуџина О' Нила су:

- *Другачију (Beyond The Horizon, 1920)*
- *Ана Кристи (Anna Christie, 1921)*
- *Сва божија деца имају крила (All God' s Chillun Got Wings, 1924)*
- *Чудна међуигра (Strange Interlude, 1928)*
- *Дуго путовање у ноћ (Long Day' s Journey Into Night, 1956)*

ПРИЛОГ 3

6.3. Табеларни приказ тоналне анализе моноопере *Before Breakfast*

e: (такт 1-3)	h: (такт 4-7)	gis: (такт 8)	c: (такт 9-10)	f: (такт 11-12)
es: (такт 13-16)	f: (такт 17-23)	A: (такт 24-27)	E: (такт 28-34)	gis: (такт 35-42)
H: (такт 43-45)	gis: (такт 46-57)	a: (такт 58-59)	g: (такт 60-61)	b: (такт 62-66)
A: (такт 67)	f: (такт 68-74)	H: (такт 75-88)	A: (такт 89)	Es: (такт 90-97)
Des: (такт 98-102)	b: (такт 103-104)	D: (такт 105-108)	Es: (такт 109-110)	b: (такт 111-113)
a: (такт 114-122)	b: (такт 123-127)	f: (такт 128-134)	a: (такт 135-138)	b: (такт 139-151)
h: (такт 152-153)	d: (такт 154-158)	es: (такт 159-174)	f: (такт 175-176)	d: (такт 177)
f: (такт 178-181)	Es: (такт 182)	b: (такт 183-192)	as: (такт 192)	a: (такт 193-200)
b: (такт 201-204)	f: (такт 205-208)	b: (такт 209)	a: (такт 210-214)	gis: (такт 215-230)
cis: (такт 231-235)	A: (такт 236-238)	b: (такт 239-240)	d: (такт 241)	b: (такт 241-243)
f: (такт 244-249)	e: (такт 250)	d: (такт 251)	f: (такт 251-254)	b: (такт 255-256)
a: (такт 257)	b: (такт 257-282)	As: (такт 283-288)	as: (такт 289-293)	f: (такт 294-295)
H: (такт 296-297)	e: (такт 298-316)	c: (такт 317-325)	d: (такт 326)	b: (такт 327-329)
c: (такт 330-340)	cis: (такт 341-347)	c: (такт 348-351)	g: (такт 352-374)	c: (такт 375-383)
g: (такт 384-403)	c: (такт 404-413)	g: (такт 414-426)	a: (такт 427-428)	d: (такт 429-432)
es: (такт 433-434)	d: (такт 435-437)	a: (такт 438)	d: (такт 439-444)	a: (такт 445-446)
c: (такт 447-453)	Es: (такт 454-455)	b: (такт 456-459)	a: (такт 460-464)	F: (такт 465-467)
g: (такт 468-470)	F: (такт 471)	g: (такт 471-474)	d: (такт 475-478)	a: (такт 479)
d: (такт 480-485)	a: (такт 486-487)	c: (такт 488-494)	f: (такт 495-506)	a: (такт 507-518)
c: (такт 519-531)	g: (такт 532-551)	c: (такт 552-572)	es: (такт 573-579)	b: (такт 580-583)
a: (такт 584-591)	as: (такт 592-601)	e: (такт 602-604)	a: (такт 605-611)	e: (такт 612-616)



c: (ТАКТ 617-620)	E: (ТАКТ 621-627)	a: (ТАКТ 628-630)	g: (ТАКТ 631-635)	a: (ТАКТ 636-640)
F: (ТАКТ 641-644)	c: (ТАКТ 645-648)	G: (ТАКТ 649-653)	a: (ТАКТ 654-656)	b: (ТАКТ 657-658)
f: (ТАКТ 659-664)	c: (665-671)	f: (ТАКТ 672-673)	a: (ТАКТ 674-680)	c: (ТАКТ 681-682)
a: (ТАКТ 683-690)	f: (ТАКТ 691-699)	g: (ТАКТ 699-717)	Es: (ТАКТ 718-720)	g: (ТАКТ 721-722)
c: (ТАКТ 723-734)	g: (ТАКТ 735-751)	c: (ТАКТ 752-755)	a: (ТАКТ 756-762)	e: (ТАКТ 763-771)
g: (ТАКТ 772-781)	f: (ТАКТ 782-791)	g: (ТАКТ 792-794)	G: (ТАКТ 795-802)	a: (ТАКТ 803-807)
d: (ТАКТ 808-810)	a: (ТАКТ 811-816)	c: (ТАКТ 817-823)	e: (ТАКТ 824)	C: (ТАКТ 825-829)
E: (ТАКТ 830-836)	a: (ТАКТ 837-839)	g: (ТАКТ 840-844)	a: (ТАКТ 845-855)	b: (ТАКТ 856-858)
f: (ТАКТ 859-866)	e: (ТАКТ 867-872)	a: (ТАКТ 873-880)	c: (ТАКТ 881-884)	g: (ТАКТ 885-899)
a: (ТАКТ 900-917)	e: (ТАКТ 918-939)	g: (ТАКТ 940-950)		

ПРИЛОГ 4

6.4. Табеларни приказ структурне анализе моноопере *Before Breakfast*

Увод (такт 1-23)
Главни тематски материјал (мотив бр. 1), реченична структура (такт 1-16)
Транзициони материјал, такт 17-23)
Уводни фрагмент пред ариозо (такт 24-34)
Ариозо, главни тематски материјал (мотив бр. 1), периодична структура (такт 35-56)
Речитатив, фрагмент (такт 57)
Ариозо, (мотив бр. 2), реченична структура (такт 58-72)
Транзициони материјал (такт 73-76)
Ариозо, (мотив бр. 3), периодична структура (такт 77-91)
Ариозо, (мотив бр. 4), реченична структура (такт 91-113)
Арија, (мотив бр. 5), реченична структура (такт 114-158)
Транзициони материјал, такт 159-168)
Увод пред речитатив, фрагмент (такт 169-181)
Речитатив (комбиновани мотив бр. 4 и мотив бр.2, такт 182- 192)
Ариозо, варирани мотив бр. 5 (такт 193-214)
Арија, главни тематски материјал (мотив бр. 1), периодична структура (такт 214-240)
Транзициони материјал (такт 241-249)
Речитатив (такт 250)
Инструментални прелаз, реченична структура (такт 251-264)
Арија (мотив бр. 6), две реченичне структуре (такт 265-295, такт 296-325)
Транзициони материјал (такт 326-351)
Ариозо, главни тематски материјал (мотив бр. 1), период (такт 352-367)
Инструментални прелаз, реченична структура (такт 368-383)
Инструментални главни тематски материјал (мотив бр. 1), прелазни облик између дводелне и троделне песме (такт 384-425)
Речитатив (такт 426-434)
Арија (комбиновани мотив бр. 5 и мотив бр. 4), периодична структура (такт 435-466)
Ариозо (мотив бр. 6), реченична структура (такт 467-475)
Арија (мотив бр. 5), реченична структура (такт 476-490)
Арија (варирани мотив бр. 4 мотив бр. 1), реченична структура (такт 491-526)
Речитатив (такт 527-531)
Арија (главни тематски материјал, мотив бр. 1), троделна песма (такт 532-583)
Арија (мотив бр. 6), реченична структура (такт 584-601)
Арија (мотив бр. 7), реченична структура (такт 602-641)
Ариозо, реченична структура (такт 642-660)
Речитатив (такт 661)
Арија (мотив бр. 5), периодична структура (такт 662-702)
Арија (главни тематски материјал, мотив бр. 1), троделна песма са спољашњим проширењем (такт 703-792)

Речитатив (такт 793-794)
Арија (мотив бр. 1 и мотив бр. 6), фрагментарна структура (такт 795-818)
Транзициони материјал, такт 819-823)
Арија (варирани мотив бр. 1 и мотив бр. 6), реченична структура (такт 824-850)
Кода (такт 851-950)

ПРИЛОГ 5

6.5. Дозвола заступника композитора за коришћење ауторских права у изради докторског уметничког пројекта (Dissertation Permission, Carl Fischer, LLC, o/b/o Theodore Presser Company)



October 11, 2018

Pamela Kiš Ignjatov  
Đure Jakšića 7  
Novi Sad, Serbia, 21000

**Re: Dissertation Permission**

Dear Pamela:

Carl Fischer, LLC, on behalf of the Theodore Presser Company (the "Owner"), hereby grants to you (the "Licensee") non-exclusive permission to include the copyrighted musical composition entitled *Before Breakfast* by Thomas Pasatieri (the "Musical Work") in the written and oral parts of your dissertation (the "Dissertation") to the Academy of Arts in Novi Sad. The Dissertation is to be published by the Academy of Arts in Novi Sad per the following terms:

Term: Perpetuity  
Media: Distribution through Academy of Arts in Novi Sad  
Fee: Thirty Dollars (\$30.00)

The copyright notice, as it appears in the Musical Work, shall appear in the Dissertation along with an indication that it was included with permission.

Please sign and return one copy of this agreement.

Carl Fischer, LLC  
o/b/o Theodore Presser Company

  
Jay L. Berger  
Manager, Licensing & Copyright

Pamela Kiš Ignjatov

  
Pamela Kiš Ignjatov

48 Wall Street 28th floor, New York, NY 10005  
P (212) 777-0900 • F (212) 477-6996 • www.carlfischer.com

ПРИЛОГ 6

6.6. Програм презентације првог дела докторског уметничког пројекта



Департман музичке уметности

ЈАВНА ПРЕЗЕНТАЦИЈА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

**„*Before Breakfast* Томаса Пасатијерија: моноопера као  
'свеобухватно уметничко дело' оперског уметника“**

**Ма Памела Киш Игњатов, сопран**

**Клавирска сарадња:**

**Маја Грујић, сам.стр.сарадник корепетитор**

**Редитељ:**

**Предраг Момчиловић, ред.проф.**

**Ментор:**

**др Милица Стојадиновић, ред. проф.**

---

Среда, 18. март 2020. године, 14 часова, ММЦ, Академија уметности Нови Сад,  
ул. Ђуре Јакшића бр. 7

## ПРИЛОГ 7

### 6.7. Садржај моноопере *Before Breakfast*

Моноопера *Before Breakfast* Томаса Пасатијерија настала је по узору на истоимену драму Јуџина О' Нила. Карактеристика овог дела је што има једну главну протагонисткињу, Шарлоту, која својим ликом дочарава све елементе драме, попут поставке, заплета и сукоба. Супруг Алфред, коме се обраћа током целе моноопере, није на сцени и нема улогу. Све Шарлотине реплике упућене њему, приказују емоције попут туге, осуђивања, а у неким моментима и презира. Већ у првим минутима уочава се Шарлотино незадовољство животом, као и чињеница да јединог кривца за свој несрећни живот проналази у свом супругу. У наставку сазнајемо да је Алфред син милионера, који је дипломирао на Харварду. Некада успешан песник, сада пропали уметник, не успева да одржи своју породицу ни емотивно, ни егзистенцијално. Допушта себи аферу са другом женом, Хелен, која очекује заједничку бебу. Шарлота проналази писмо љубавнице и доживљава емотивни слом. Од тог тренутка, почиње да се подсећа свих важних догађаја у животу који су на њу оставили неизбрисив траг и велике емотивне и психичке последице. Сазнајемо да је изгубила бебу, којој се толико радовала и надала. Описује моменте очекивања у којима припрема ципелице, оделца, лутке и креветац. Често боравећи ван куће, супруг ни тада није био уз њу, док се она молила Богу да јој услиши молитву и помогне да сви буду заједно, као права, срећна породица. Трагичан догађај, губитак детета, представљен је Шарлотиним очајем, празнином и потпуним психичким растројством. И овог пута осуда је упућена супругу. Једино позитивно осећање приметно у моноопери везује се за њену мајку, професионалну играчицу, са којом је имала безбрижно и сигурно детињство испуњено љубављу. Током дела, уочљива је снажна градација на емотивном и психичком плану Шарлотиног лика, која ескалира супруговим самоубиством.

Пасатијери маестрално нијансира лик главне протагонисткиње, који је приказан различитим осећањима, од туге, чежње, надања, очекивања, до мржње и психичке неуравнотежености. Током четрдесетоминутне моноопере, публици се верно дочаравају сви унутрашњи демони са којима се Шарлота бори из дана у дан.

## ПРИЛОГ 8

### 6.8. Аудио-визуелни снимак првог дела докторског уметничког пројекта

Снимак моноопере *Before Breakfast* начињен у склопу првог дела докторског уметничког пројекта, 18. 03. 2020. године у ММЦ- у Академије уметности у Новом Саду.

Памела Киш Игњатов – сопран, Маја Грујић – клавир



Слика бр. 1 – Извођење моноопере *Before Breakfast* на Академији уметности у Новом Саду, Памела Киш Игњатов, сопран



Слика бр. 2 – Извођење моноопере *Before Breakfast* на Академији уметности у Новом Саду, Памела Киш Игњатов, сопран



Слика бр. 3 – Извођење моноопере *Before Breakfast* на Академији уметности у Новом Саду, Памела Киш Игњатов, сопран



Слика бр. 4 – Извођење моноопере *Before Breakfast* на Академији уметности у Новом Саду, Памела Киш Игњатов, сопран



## 7. ЛИТЕРАТУРА

- Bauer, Beth. 1996. *Twentieth Century American Composer, Thomas Pasatieri: An examination of style as illustrated by the works set to the text of American poet Kit Van Cleave*. D. M. A. document, The Ohio State University.
- Bennett, Michael and Benjamin Carson. 2012. *Eugene O'Neill's one-act plays, new critical perspectives*. New York: Palgrave Macmillan, 19-21.
- Burdette, Joy. 2013. *Thomas Pasatieri's Letter to Warsaw: An Examination of Style for Performance Preparation*. D. M. A. document, University of Cincinnati.
- Вагнер, Рихард. 2003. *Опера и драма*. (превод Оливера Дурбаба). Београд: Madlenianum.
- Вагнер, Рихард. 2019. *Уметничко дело будућности*. (превод Драгослав Илић). Београд: Theatrica.
- Глишић, Бора. 1964. *Позориште, историјски увод у проучавање сценске уметности*. Београд: Завод за издавање уџбеника СР Србије.
- Дивац-Јовановић, Мирјана и Драган Швракић. 2017. *Гранична личност и њена различита лица*. Београд: Слио.
- Dowling, Robert. 2014. *Eugene O'Neill, A Life in Four Acts*. New Haven and London: Yale University Press, 149-150.
- Драшковић, Боро. 2018. *Речник редитеља*. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Академија уметности.
- Kuhn, Laura. 2000. *Baker's Dictionary of Opera*. New York: Schirmer Books.

Крчмар, Весна. 2008. „Монодрама као позоришни израз Андрићевих дела“, у: Радомир Путник (прир.). *Монодрама и пантомима*. Земун: Фестивал монодраме и пантомиме, 111.

Крчмар, Весна. 2011. *Меланија Бугариновић примадона чаробног гласа*. Петровадин: Музичка омладина Новог Сада.

Lehmann, Lote. 1985. *More than singing, The interpretation of songs*. New York: Dover Publications.

Leslie Jane Allnat Mallory. 2016. *The artsongs of Thomas Pasatieri: a discussion of The pedagogical uses within the private voice studio*. D. M. A. document, University of Iowa.

Леман, Лили. 2004. *Моја уметност певања*. (превод Драгослав Илић) Београд: Студио Лирика.

Manheim, Michael. 1998. *The Cambridge companion to Eugene O'Neill*. Cambridge: Cambridge University Press, 164-177.

Mueller, Andrea. 2009. *Lori Laitman and Sara Teasdale: a performer's guide to the Metropolitan Tower and Other Songs, Mystery, and The Years*. D. M. A. document, Louisiana State University.

Милићевић, Огњенка. 2008. „Глумац и време“, у: Радомир Путник (прир.). *Монодрама и пантомима*. Земун: Фестивал монодраме и пантомиме, 23-24.

Милићевић, Огњенка. 2008. „О монодрами“, у: Радомир Путник (прир.). *Монодрама и пантомима*. Земун: Фестивал монодраме и пантомиме, 17.

Мисаиловић, Миленко. 2008. „Монодрама као вишегласје“, у: Радомир Путник (прир.). *Монодрама и пантомима*. Земун: Фестивал монодраме и пантомиме, 65.

Недић, Александра и Олга Живановић. 2009. *Психијатрија*.  
Нови Сад: Медицински факултет Нови Сад.

O' Neill G. Eugene. 1916. *Before Breakfast*. (A Play in One Act). New York: Frank  
Shay.

Parker, Roger. 1994. *The Oxford Illustrated History of Opera*.  
Oxford: Oxford University Press.

Pasatieri, Thomas. 2008. *Before Breakfast*. (Opera in One Act, Piano-vocal score).  
Pennsylvania: Theodore Presser Company.

Porter, Amy Robin. 2016. *A Performance Guide for Thomas Pasatieri's Bel Canto  
Songs for Voice and Piano*. D. M. A. document, Louisiana State University.

Путник, Радомир. 2008. *Монодрама и пантомима*. Земун: Фестивал монодраме и  
пантомиме.

Raeburn, Michael. 1998. *The Chronicle of Opera*. London: Thames and Hudson.

Цвејић, Бисерка и Душан. 1994. *Уметност певања, симбиоза науке и уметности  
у певању*. Београд: приватно издање.

Црњански, Наташа. 2019. *Појмовник музичке семиотике*. Нови Сад: Академија  
уметности.

Špiler, Bruna. 1972. *Umjetnost solo pjevanja*. Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu.

Интернет адресе:

Рњак, Душан. О' Нил Јуџин (Eugene Gladstone O' Neill). Преузето 15.01.2020. са  
<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=8128>