



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ НОВИ САД**

ДОКТОРСКЕ АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ
МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
Извођачке уметности

**Аспекти интерпретације вокалног писма Петра Коњовића
у циклусу *Лирика***

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Ментор: др Милица Стојадиновић

студент: мр Весна Аћимовић

Нови Сад, 2019. године



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

ОБРАЗАЦ – 5a АУ

КЛУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

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	mr Vesna Aćimović
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje):	dr Milica Stojadinović, redovni profesor

MN	
Naslov rada: NR	Aspekti interpretacije vokalnog pisma Petra Konjovića u ciklusu <i>Lirika</i>
Jezik publikacije: JP	Srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Autonomna Pokrajina Vojvodina
Godina: GO	2018.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja / stranica / slika /notnih primera/ referenci / priloga) 6/130/4/42/37/5
--------------------------	--

Umetnička oblast: UO	Muzička umetnost
Umetnička disciplina: UD	Izvođačka umetnost
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Petar Konjović, Maja de Strozzi Pečić, aspekti interpretacije, vokalno pismo, ciklus solo pesama, <i>Lirika</i>
UDK	
Čuva se: ČU	Biblioteka Akademije umetnosti u Novom Sadu, Đure Jakšića 7. 21000 Novi Sad
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Doktorski umetnički projekat pod nazivom „Aspekti interpretacije vokalnog pisma Petra Konjovića u ciklusu <i>Lirika</i>“ svojim sadržajem će obuhvatiti detaljnu analizu 24 pesme iz zbirke <i>Lirika</i> srpskog kompozitora Petra Konjovića. Kako do sada nije načinjen sveobuhvatniji pogled na ovaj deo kompozitorovog opusa, naročito ne iz ugla jednog vokalnog izvođača, te u nedostatku zvučnih zapisa svih pesama, ovaj doktorski umetnički projekat ima za cilj da budućim interpretatorima Konjovićeve muzike pruži uzornu literaturu i uzorne interpretacije.</p> <p>Prvo poglavlje rada doneće osnovne biografske podatke o Petru Konjoviću, kao i generalno predstavljanje umetnikovih kompozicija koje pripadaju žanru solo pesme. Biće načinjen i osvrt na biografije pesnika čije je stihove Konjović upotrebio za zbirku <i>Lirika</i>. Uvodna razmatranja će predstaviti i</p>

	<p>soprana Maju Stroci-Pečić, vokalnu umetnicu kojoj je zbirka i posvećena. Detaljnija poetska i muzička analiza odabranih pesama, podeljenih u dve veće grupe na pesme folklorne i pesme ne-folklorne inspiracije, činiće sadržaj drugog poglavlja, što će predstavljati osnovu za sagledavanje interpretativnih specifičnosti Konjovićevih kompozicija u trećem poglavlju rada. Uvidom u kompozitorovo stvaralaštvo u oblasti solo pesme, došlo se do zaključka da bi njegovo vokalno pismo moglo da se sagleda iz nekoliko aspekata. Pred izvođača se najpre postavljaju posebni auditivni zahtevi, koji se odnose ne samo na profil Konjovićeve melodike, proizašle iz preciznog prenošenja fleksija poetskog teksta u muziku, nego i na složeniji ritmički i harmonski plan. Iz toga direktno proizilaze vokalno-tehnički zahtevi Konjovićeve muzike, čijim se uspešnim rešavanjem dolazi do finalne faze interpretativne izrade solo pesama u zbirci <i>Lirika</i>. Ona podrazumeva izdvajanje i analiziranje kreativnih specifičnosti pesama ponaosob, ali i zbirke u celini. Nakon navedenih analiza, uslediće zaključak rada i spisak literature.</p>
Datum prihvatanja teme od strane Senata: DP	21. 06. 2018.
Datum odbrane: DO	

<p>Članovi komisije:</p> <p>(ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status)</p> <p>KO</p>	<p>Predsednik komisije:</p> <p>dr um. Željka Milanović – redovni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Dirigovanje. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.</p> <p>Članovi :</p> <p>dr Berislav Jerković, vanredni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Solo pevanje. Umjetnička akademija u Osijeku (Hrvatska).</p> <p>mr Marina Milić Radović- redovni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Kamerna muzika. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.</p> <p>Vesna Ždrnja- redovni profesor za oblast Dramskih umetnosti, uža oblast Gluma.</p> <p>Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.</p> <p>Mentor:</p> <p>dr Milica Stojadinović- redovni profesor za oblast Muzičke umetnosti, uža oblast Solo pevanje. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti.</p>
---	--



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	Vesna Aćimović

Mentor: MN	Milica Stojadinović, PhD, Full Professor
Title: TI	Aspects of Interpretation of Petar Konjovic`s Solo Songs in his <i>Lirika</i> Cycle
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	2018.
Publisher: PU	Author`s reprint
Publication place: PP	Academy of Arts, Đure Jakšića 7. 21000 Novi Sad

Physical description: PD	6/130/4/42/37/5
Artistic field AF	Music Art
Artistic discipline	Solo singing

AD	
Subject, Key words SKW	Petar Konjović, Maja de Strozzi Pečić, aspects of interpretation, solo songs, song cycle, Lirika
UC	
Holding data: HD	Library of Academy of Arts, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad
Note: N	
Abstract: AB	<p>The paper titled “Aspects of Interpretation of Petar Konjović’s Solo Songs in his <i>Lirika</i> Cycle” will include a detailed analysis of 24 songs from the <i>Lirika</i> collection by Serbian composer Petar Konjović. Since until now a more comprehensive analysis of this part of the composer’s oeuvre has not been carried out, especially the one from the point of view of a vocal artist, and in the absence of audio recordings of all songs, this artistic doctoral project aims to provide future interpreters of Konjović’s music with exemplary literature and exemplary interpretations.</p> <p>The first chapter of the paper will provide basic biographical data on Petar Konjović, as well as general presentation of his compositions belonging to the art song genre. There will also be a review of the biographies of the poets whose verses Konjović used for the <i>Lirika</i> collection. The introductory remarks will present soprano Maja Stroczi-Pečić, the composer’s favorite vocal artist, to whom the collection is even dedicated. A more detailed poetic and musical analysis of selected songs, divided into two major groups, into folklore inspired and non-folklore inspired songs will be included in the second chapter, which will be the basis for understanding the interpretative specifics of</p>

	<p>Konjović's compositions in the third chapter of the paper. Observing the composer's oeuvre in the field of art song, it has been concluded that his vocal writing could be viewed from several aspects. In the first place, before the performer there are set special auditive requirements, which are related not only to the profile of Konjović's melody, arose from the precise transfer of flections of the poetic text to music, but also to a more complex rhythmic and harmonic plan. Consequently, the vocal-technical demands of Konjović's music are directly derived from this, whose successful solving leads to the final stage of interpretive development of art songs in the Lirika collection. It involves isolating and analyzing the creative specificities of the songs individually, but also the collection as a whole. After the above analyses, there follow the conclusion of the paper and bibliography.</p>
<p>Accepted on Senate on: AS</p>	<p>21th of June 2018.</p>
<p>Defended: DE</p>	
<p>Doctoral Art Project Defend Board: DB</p>	<p>Thesis Committee president: Željka Milanović, Ar.D, Full Professor, Department of Music Arts, Conductor, Academy of Arts, Novi Sad</p> <p>Members: Berislav Jerković, PhD, Associate Professor, Department of Music Arts, Department of Solo singing, Academy of Arts, Osijek (Croatia)</p> <p>Marina Milić Radović, MM, Full Professor, Department of Music Arts, Department of Camber music, Academy of Arts, Novi Sad</p> <p>Vesna Ždrnja, Full Professor, Department of</p>

	<p>Dramatic Arts, Acting, 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>
--	--

САЖЕТАК

Докторски уметнички пројекат под називом „Аспекти интерпретације вокалног писма Петра Коњовића у циклусу *Лирика*“ својим садржајем ће обухватити детаљну анализу 24 песме из збирке *Лирика* српског композитора Петра Коњовића. Како до сада није начињен свеобухватнији поглед на овај део композиторовог опуса, нарочито не из угла једног вокалног извођача, те у недостатку звучних записа свих песама, овај докторски уметнички пројекат има за циљ да будућим интерпретаторима Коњовићеве музике пружи узорну литературу и узорне интерпретације.

Прво поглавље рада донеће основне биографске податке о Петру Коњовићу, као и генерално представљање уметникових композиција које припадају жанру соло песме. Биће начињен и осврт на биографије песника чије је стихове Коњовић употребио за збирку *Лирика*. Уводна разматрања ће представити и сопрана Мају Строчи Печић, уметницу којој је збирка и посвећена. Детаљнија поетска и музичка анализа одабраних песама, подељених у две веће групе на песме фолклорне и песме не-фолклорне инспирације, чиниће садржај другог поглавља, што ће представљати основу за сагледавање интерпретативних специфичности Коњовићевих композиција у трећем поглављу рада.

Увидом у композиторово стваралаштво у области соло песме, дошло се до закључка да би његово вокално писмо могло да се сагледа из неколико аспеката. Пред извођача се најпре постављају посебни аудитивни захтеви, који се односе не само на профил Коњовићеве мелодике, произашле из прецизног преношења флексија поетског текста у музику, него и на сложенији ритмички и хармонски план. Такви захтеви се односе на чисто аудитивни односно слушни аспект музике, са којим се извођач најпре сусреће приликом рада на одређеном музичком делу. Из тога директно произилазе вокално-технички захтеви Коњовићеве музике, чијим се успешним решавањем долази до финалне фазе интерпретативне израде соло песама у збирци *Лирика*. Она подразумева издвајање и

анализирање креативних специфичности песама понаособ, али и збирке у целини. Након наведених анализа, уследиће закључак рада и списак литературе.

ABSTRACT

The paper titled „Aspects of Interpretation of Petar Konjović’s Solo Songs in his *Lirika* Cycle” will include a detailed analysis of 24 songs from the *Lirika* collection by Serbian composer Petar Konjović. Since until now a more comprehensive analysis of this part of the composer’s oeuvre has not been carried out, especially the one from the point of view of a vocal artist, and in the absence of audio recordings of all songs, this artistic doctoral project aims to provide future interpreters of Konjović’s music with exemplary literature and exemplary interpretations.

The first chapter of the paper will provide basic biographical data on Petar Konjović, as well as general presentation of his compositions belonging to the art song genre. There will also be a review of the biographies of the poets whose verses Konjović used for the *Lirika* collection. The introductory remarks will present soprano Maja Strozzi Pečić, the composer’s favorite vocal artist, to whom the collection is even dedicated. A more detailed poetic and musical analysis of selected songs, divided into two major groups, into folklore inspired and non-folklore inspired songs will be included in the second chapter, which will be the basis for understanding the interpretative specifics of Konjović’s compositions in the third chapter of the paper.

Observing the composer’s oeuvre in the field of art song, it has been concluded that his vocal writing could be viewed from several aspects. In the first place, before the performer there are set special auditive requirements, which are related not only to the profile of Konjović’s melody, arose from the precise transfer of flections of the poetic text to music, but also to a more complex rhythmic and harmonic plan. Consequently, the vocal-technical demands of Konjović’s music are directly derived from this, whose successful solving leads to the final stage of interpretive development of art songs in the *Lirika* collection. It involves isolating and analyzing the creative specificities of the songs individually, but also the collection as a whole. After the above analyses, there follow the conclusion of the paper and bibliography.

САДРЖАЈ

САЖЕТАК.....	стр. 11
ABSTRACT.....	стр. 12
САДРЖАЈ.....	стр. 13
1. УВОД	стр. 15
1.1. Петар Коњовић – биографија уметника.....	стр. 15
1.2. Уметничка сарадња Петра Коњовића и Маје Строци Печић.....	стр. 20
2. ЖАНРОВСКА ПОДЕЛА ПЕСАМА.....	стр. 28
2.1. Уметничке севдалинке.....	стр. 29
2.2. Песме фолклорне инспирације.....	стр. 50
2.3. Песме слободне инспирације.....	стр. 66
3. СПЕЦИФИЧНОСТИ ИЗВОЂАЧКИХ ТЕШКОЋА.....	стр. 99
3.1. Аудитивне специфичности.....	стр.99
3.2.Вокално-техничке специфичности.....	стр. 105
3.3. Креативне специфичности.....	стр. 108

3.3.1. Карактеризација музичког материјала.....	стр. 108
3.3.2. Од збирке песама до циклуса.....	стр. 115
4. ЗАКЉУЧАК.....	стр. 118
5. ПРИЛОЗИ.....	стр. 120
6. ЛИТЕРАТУРА.....	стр. 128

УВОД

Први део рада најпре доноси биографију Петра Коњовића, сагледану из угла његовог ангажмана на пољу вокалне лирике и позоришне уметности. Прати се и настанак збирке *Лирика* хронолошким редом. Затим се разматра његов однос са хрватском вокалном уметницом Мајом Строци Печић (Маја Strozzi Pečić), која га је као извођач у великој мери наводила да ствара своје песме.

Последњи сегмент уводног, првог поглавља рада донеће и неколико важних Коњовићевих констатација, које се тичу вокалног извођаштва и односа између поезије и музике, као и о улози извођача у креирању музике, који су аутору овог рада умногоме помогли да у потпуности разуме захтеве и тежње српског композитора.

1. 1. Петар Коњовић – биографија уметника

Академик Петар Коњовић био је изузетно свестрана уметничка личност. Као композитор, остварио је богат и разноврстан опус, пишући соло песме, хорске композиције, камерну и оркестарску музику, па све до опера. Његов богат списатељски опус, који је паралелно текао са композиторским стварањем, обухвата различите типове чланака, две монографије, три збирке текстова, али и младалачке песничке радове. Као музички писац дотакао се, између осталог, и проблематике оперске уметности, избора репертоара за националне театре, вокалног извођаштва и односа између речи и тона. О томе да је Коњовић пленио својом ерудицијом, широким знањем које је поседовао о различитим уметностима, као и лепотом и стилем говора, сећа се Душан Сковран као један од његових студената, посебно истакавши следеће: „Изврстан познавалац музичке синтаксе српског језика, убедљиво је доказивао повезаности и синтезе изговорене речи и музике, откривајући тако свој уметнички стваралачки `credo`.“ (Рајичић, 1971: 11).

Био је управник Српског народног позоришта у Новом Саду, додуше свега неколико месеци, потом директор Опере Хрватског народног казалишта, где је нешто касније вршио и дужност управника, а неко време је био постављен и за управника Новосадско-осјечког позоришта. Увек се залагао за унапређење репертоара, инсистирајући на квалитету одабраних дела и наглашавајући потребу да се на сцену постављају дела из корпуса националне и словенске продукције. Поред тога што је сам приређивао либрета за своје опере „Вилин вео“, „Кнез од Зете“ и „Коштана“, успешно адаптирајући постојеће драмске текстове, Коњовић је за потребе сценских извођења преводио либрета оперских дела Вагнера (Richard Wagner), Мусоргског (Модџт Мусоргский), Сен-Санса (Camille Saint-Saëns) и Гуноа (Charles Gounod). Много је полагао и на лепоту глумачког говора и јасну дикцију, а сличне принципе је преносио и на вокалну уметност. Занимљиво је, у том смислу, па и у контексту одабране теме овог рада, једно запажање редитеља Јосипа Кулунџића, који је препознао колико се код Коњовића срећно преплићу компетенције у области сценског говора и музике. Када је режирао Крлежине „Господу Глембајеве“, примећује Кулунџић, у говору глумца се осећало велико богатство тонских валера, док је као аутор своје опере „Кнез од Зете“ показао како музиком успева да изрази оно што се у том тексту или испод њега налази (Kulundžić, 1963: 357-358). Стога не треба да чуди зашто је на Музичкој академији у Београду држао предавања из области звучне пластике текста, која по свом садржају могу бити од велике помоћи и за извођаче његових соло песама. На Коњовићеву иницијативу, 1948. године је основан Музиколошки институт у Београду, прва научна установа те врсте у нас, чиме су постављени темељи за развој науке у области музике – музикологије и етномузикологије.

Прва знања о музици Коњовић је стекао као ученик Велике српске православне гимназије у Новом Саду, уз своје професоре Јована Грчића и Тихомира Остојића, али је у свирању клавира и виолине био самоук. Школовање наставља у Учитељској школи у Сомбору, где његова теоријска и практична знања из музичке уметности проширује Драгутин Блажек. Коњовић је већ као гимназијалац писао песме и објављивао их у локалним листовима; прва његова музичка дела су соло песме и хорови, а једно гостовање новосадског позоришта са опером „Чаробни стрелац“ у Сомбору опредељује га као уметника за музички театар. Чини се да је млади Коњовић већ тада успешно спојио љубав

према књижевности, музици и позоришту, што ће се значајно одразити на његов потоњи композиторски и списатељски рад. Док је радио као учитељ певања у Бечеју, Коњовић је на молбу Бранислава Нушића компоновао музику за комад „Златија“ Османа Ђикића. Иако те 1903. године није дошло до извођења тог дела, две песме из Коњовићеве сценске музике су касније уврштене у збирку *Лирика*. Тако је тада још млади и неискусни композитор написао „Сан заспала“ на речи народне песме из Босне и „Севдах“ на Ђикићеве стихове у народном духу. Иако није поседовао темељније знање из области компоновања, Коњовић се у то време усудио да напише и свој оперски првенац, који му је омогућио одлазак на студије у Праг, где је боравио од 1904. до 1906. године. То је било време када се наш будући композитор: „...трајно везао за подручје вокалне лирике.“ (Томашевић, 2011: 227). У тој уметнички развијенијој средини млади студент композиције је могао да прошири своје видике и то не само у области музике, него и књижевности и позоришта.

У чешкој престоници настаје песма „О, погледај“ на стихове Јована Јовановића Змаја, као и неколико вокалних минијатура након сусрета са представницима хрватске књижевне Модерне. Године 1906. он компонује песме „Ноћ“ и „Chanson“ на стихове Миховила Николића, песму „Ишчекивање“ на текст Јулија Бенеша, али и „Вечерњу песму“ на сопствене стихове. Све те композиције су потом уврштене у *Лирику*. Поред тога, Коњовић у Прагу развија још једну веома важну делатност у домену жанра соло песме. Наиме, исте године из штампе излази његова збирка од пет песама „Из наших крајева“ и наговештава уметников будући предани рад и на прикупљању и уметничкој стилизацији народних песама. Осим што је у том домену имао узоре у Мокрањчевом стваралаштву, о сличним подухватима је могао да сазна и у Прагу, што га је додатно мотивисало да поред оригиналних дела на уметнички начин стилизује народне песме из различитих крајева некадашње југословенске домовине. Једна од песама из ове збирке, заправо по тексту и музици Коњовићева оригинална композиција („Под пенцери“), касније је уврштена у *Лирику*. Види се да су управо у Прагу постављене основе за стварање збирки *Лирика* и *Моја земља*. Прва садржи двадесет и четири композиције писане на стихове различитих песника, као и на композиторове стихове, док друга збирка садржи стотину народних песама у пет томова, уметнички стилизованих у виду обрада за

глас и клавир. Настанак многих дела из овог корпуса тесно је повезан уз драгоцену уметничку сарадњу која је постојала између Петра Коњовића и хрватске уметнице Маје Строци Печић.

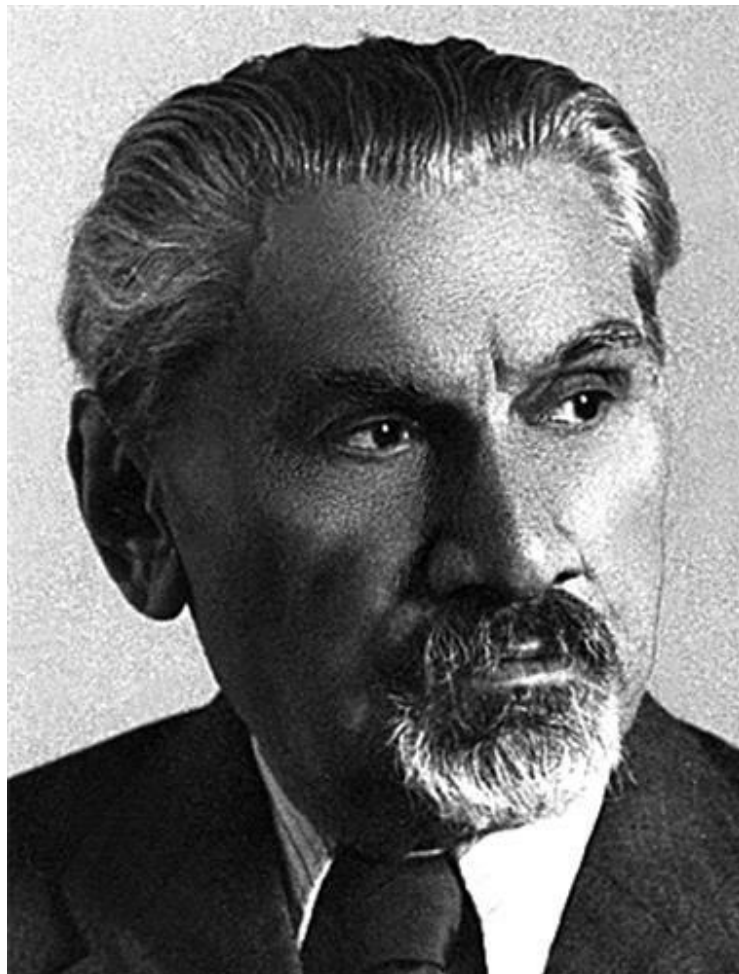
По повратку са студија композиције, Коњовић ради као педагог у Земуну и Београду, упоредо развијајући и друге своје делатности, међу којима је била и издавачка. Две песме у народном духу, „Девојче, враже“ на стихове Милорада Петровића и „Међимурска“ на стихове Драгутина Домјанића, компоноване су 1907. године. На стихове Алексе Шантића наредне године пише две песме – „Реци мени бијели крине“ и „Гривна“. Тада настаје и песма „Присен“ на стихове Вељка Петровића, композиторовог рођака и пријатеља из сомборских дана, којем ће се поново у два наврата обратити, пишући 1915. године „Ја носим лик твој у души“ и песму „Празна ноћ“ две године касније.

Када је почетком 1910. године из штампе изашло неколико Коњовићевих песама, хрватски композитор Антун Добронић у свом критичком осврту, објављеном у часопису „Савременик“, добро примећује карактеристике уметничког језика: „Njegova је muzika ргђе svega plastična... Za nj рјевање као da nije drugo do emfatičan govor...“ (Мосусова, 1967: 6). Подстакнут позитивним критикама, Коњовић те 1910. године компонује песму „Нане, кажи тајку“, пишући оригиналну музику у духу фолклора на текст народне песме из Врања, као и „Таму“ на стихове Милорада Петровића.

Након што се неколико година пред почетак Првог светског рата посветио другим делима, Коњовић се поново враћа жанру соло песме, те поред већ споменутих композиција на стихове Вељка Петровића пише „Чекање“ према стиховима Војислава Илића, али и „Сабах“ на сопствене стихове за хрватског сопрана Мају Строци Печић, којој је наменио и неколико композиција на текстове хрватских песника, попут Владимира Видрића („Народна“) и Драгутина Домјанића („Попевка“ и „Ноћни лотос“).

У истом стваралачком периоду настаје и једна од Коњовићевих најлепших песама и то према веома популарним стиховима Милорада Петровића – „Била једном ружа једна“. Те 1917. године Коњовић се на позив Јулија Бенеша, свог друга из времена студија у Прагу, сели у Загреб и остварује прве успехе као композитор соло песама и опере. Збирку

Лирика употпуњује још једна песма, настала на основу композиторових стихова, а то је „Песма о двоје“ из 1922. године. Коњовићеве соло песме су имале неколико издања, али су тек 1948. године изашле у збирци од двадесет и четири под називом *Лирика* са посветом Маји Строци Печић, уметници која је у великој мери допринела промоцији Коњовићевог стваралаштва. Она је на већини својих концертних наступа певала Коњовићеве песме, а својим уметничким укусом је утицала и на његово стварање у области вокалне лирике. Због тога је потребно да се пре поетске и музичке анализе песама из *Лирике* посвети пажња сарадњи између Маје Строци и Петра Коњовића, као и да се сагледају композиторови ставови о односу између речи и тона.



Слика бр. 1: Петар Коњовић

1. 2. Уметничка сарадња Петра Коњовића и Маје Строчи Печић

Колоратурни сопран Маја Строчи Печић, хрватска оперска и концертна певачица, рођена је 1882. године у Загребу у уметничкој породици. Делатност чланова те позоришно-музичарске династије обележила је историју хрватске уметности.

Мајина мајка била је позната хрватска глумица Марија Ружичка Строчи (Marija Ružička Strozzi), која је и сама имала певачке аспирације, али их због болести није остварила. Током дуге глумачке каријере, која је трајала више од шест деценија, одиграла је више од шест стотина улога. У браку са маркизом Фердинандом де Строчијем (Ferdinando de Strozzi), потомком старе фирентинске породице, Марија је родила осморо деце. Њихов син Тито Строчи (Tito Strozzi) био је свестрани позоришни уметник.

Њерка Маја била је једна од најбољих оперских певачица свог доба. Њен син је био истакнути хрватски композитор и диригент Борис Папандопуло. Ову праву уметничку династију употпуњују и две супруге Тита Строчија од којих се једна бавила оперским певањем, а друга глумом.¹ Маја је без сумње одрасла у стимулативном стваралачком окружењу, што је касније са својим супругом развијала кроз сопствени уметнички салон, где су долазили врсни интелектуалци тог времена, а између осталих и Петар Коњовић, композитор са којим је највише сарађивала.

Маја Строчи је учила певање најпре у родном граду код Каролине Норвег-Фројденрајх (Karolina Norveg-Freudenreich), а потом у Бечу са Јозефом Генсбахером (Joseph Gänsbacher). Дебитовала је на оперској сцени 1901. године у Висбадену тумачећи улогу Зерлине из Оберове (Daniel Auber) опере „Fra Diavolo“, да би потом у два наврата била солисткиња Опере у Грацу. Од 1910. године до краја своје каријере певала је у

¹ <http://www.matica.hr/vijenac/228/stoljece-jedne-dinastije-13422/> (Приступљено 08. 09. 2018. године)

загребачкој Опери, где је дебитовала улогом Розине из Росинијевог „Севилског берберина“. Током каријере се истакла као главни носилац лирског и колоратурног сопранског репертоара. Међу најважнијим улогама које је тумачила на оперској сцени издвајају се Мадам Батерфлај, Мими, Русалка, Лучија од Ламермура, Маргерита, Татјана, Дездемона и Виолета. О њеним извођачким квалитетима музиколог Кораљка Кос је записала: „Sve njezine kreacije odlikovale su se savršenom muzikalnošću, proživljenom osjećajnošću i suvremenom stilskom profinjenošću.“ (Kos, 1977: 478). У свом роману „Доктор Фауст“, чувени писац Томас Ман (Thomas Mann) описао је Мајин глас као најлепши на свету, а Игор Стравински је 1919. године њој и њеном мужу посветио четири песме. Хрватски песник Антун Густав Матош записао је да је Маја Строци била: „...izvrсна pjevačica i čarobna scenska pojava...Od svoje je majke baštinila onaj rijetki glumački dar, kojim obično baš i najbolje pjevačice oskudijevaju.“ (Kos, 1977: 478). Да је заиста поседовала и глумачки и певачки дар, потврђују и речи Милоја Милојевића, који је писао приказ након гостовања загребачке Опере 1911. године у Београду. Он је тада описао Мају Строци као глумицу и певачицу изванредних способности (Grmuša, 2018: 150). О особеностима Мајиног гласа сам Петар Коњовић, њен блиски сарадник, рекао је следеће: „Njen glas nije veliki i on ne utiče masivnošću; njegove vrline su na drugoj strani. To je jedan neobično delikatan sopran, u sredini malo prevučen, i to mu daje izvesne oštrije, realističke boje, u nizini je taman i fluidan. Treperav i elastičan, bez tremola, mada malo nervozan, sposoban za povlačenje najfinijih linija, što ih daje od onih izvjuganih talijanskih fioritura i koloraturnih pasaža, sve do melankoličnih poteza u našoj narodnoj pesmi.“ (Konjović, 1983: 46)

Петар Коњовић је први пут чуо Мају Строци Печић приликом већ споменутог гостовања загребачке Опере у Београду 1911. године, када је и Милоје Милојевић, као један од наших водећих музичких критичара тог времена, приметио њен таленат за певање и глуму. Њихов следећи сусрет десио се три године касније у Будимпешти, када је Српско-хрватска академска омладина организовала један концерт. Тада је Маја певала „Јапан“ и „Јесењу елегију“ Милоја Милојевића, док је пијанисткиња Рајна Димитријевић извела комад „Легенде“ Петра Коњовића. О том наступу Маје Строци читамо у једном Коњовићевом тексту, посвећеном овој уметници: „Na тој koncertnoj večeri osetilo se da Мају, као koncertnu pevačicu, чека poziv da po narodu našem oživljuje osećanje i razumevanje

umetničke narodne pesme, oblika i osećanja lepote i nacionalnog ponosa.“ (Konjović, 1983: 49-50). Српски композитор тада препознаје Мају Строци као интерпретатора који би у будућности могао да допринесе развоју националне уметности, што се заправо и десило. Сарадња између двоје уметника настављена је потом 1916. године, када су они обновили познанство и започели плодно рад. У једном писму, датираном 25. јуна 1916. године и упућеном Тихомиру Остојићу, српски композитор пише да је обновио познанство са уметницом и најављује будуће планове: „Она, ради неког спора, није, од како је рат, чланица хрв. опере, али има неке своје уметничке планове и, у разговору, рече ми да је пре свега интересује музика у народном и пучком тону, те јој обећах да ћу јој донети и показати неке своје ствари у стилу севдалинских песама...Е да сте видели ту жену...кад сам јој сутра дан, уз клавир, показао неколике ствари које ја мећем под натписом „Из наших крајева“. За час их је певала – ма, вјере ми, ка булбул, рекао би Босанац – те сам јој морао нешто и импровизирати.“ (Мосусова, 1971: 158)

Из цитираног одломка види се да је уметница била веома заинтересована за савремено стваралаштво засновано на народној музици, као и да је Коњовић био фасциниран њеним извођачким способностима, нарочито у светлу њеног очигледно урођеног афинитета према песмама писаним у „народном тону“. Интересантно је то што се у истом писму сазнаје да је хрватска певачица пожелела да се у истом стилу напише и једна опера, о чему је и сам Коњовић сањао радећи тада на „Коштани“. Сасвим је очигледно да је српски композитор у Маји пронашао идеалног промотера сопственог стваралаштва, признајући и као музички писац колико је важно да постоји тесна веза између продуктивне и репродуктивне уметности.

Почетком 1917. године Коњовић се као композитор први пут представио у Загребу целовечерњим концертном. Тада је поред две камерне и једне хорске композиције изведено једанаест његових песама, од којих су неке тада доживеле и премијерно представљање (Мосусова, 1967: 2). Међу извођачима су били баритон Марко Вушковић и сопран Маја Строци Печић, а од композиција које сачињавају *Лирику* представљене су обе песме на стихове Миховила Николића („Ноћ“ и „Chanson“), потом три песме на Коњовићеве стихове („Вечерња песма“, „Под пенцери“ и „Сабах“), композиција „Ишчекивање“ на

текст Јулија Бенеша, две песме на народне текстове („Нане, кажи тајку“ и „Сан заспала“), као и „Чекање“ на стихове Војислава Илића. Овај концерт је био толико успешан да је поново приређен три недеље касније, 24. марта 1917. године. То је умногоме допринело афирмацији Петра Коњовића као композитора, зато што је убрзо изведена његова прва опера у Загребу – „Женидба Милошева“.

Маја Строци је током своје каријере концертне певачице на својим наступима редовно изводила Коњовићеве соло песме из обе збирке – *Моја земља* и *Лирика*. Иако је била права оперска звезда свог времена, она је уз подршку свог супруга Беле Печића, аматерског пијанисте, развила и богату концертну активност. Као изврстан интерпретатор соло песме, Маја је допринела афирмацији стваралаштва својих савременика, предузимајући турнеје по многим европским земљама, попут Швајцарске, Немачке, Чехословачке, Мађарске и Енглеске.

Брачни пар Печић посебно се залагао за промоцију савремених југословенских композитора, међу којима су били Петар Коњовић, Божидар Широла, Јаков Готовац и други. О њиховом прегнућу на том пољу посведочио је хрватски музички критичар и композитор Антун Добронић, који је у „Народним новинама“ 1936. године нагласио да неколицина композитора умногоме дугује брачном пару Печић, зато што су им они за потребе својих наступа поручивали композиције (Grmiša, 2018: 152-153).

Маја је нарочито била активна током двадесетих година прошлог века, када је одржала осамнаест концерата. На три наступа певала је искључиво Коњовићеве песме. Он је био једини композитор који је доживео ту част. О њеној популарности и успеху на хрватској музичкој сцени сведочи и податак да је током јула и августа месеца 1926. године певала неколико пута за потребе програма тада новооснованог Радио Загреба. На њеном репертоару су и тада биле песме Петра Коњовића (Grmiša, 2018: 69). Њихова међусобна сарадња одвијала се и на оперској сцени. Југословенском премијером Дебисијеве (Claude Debussy) музичке драме *Пелеас и Мелисанда* (*Pelléas et Mélisande*), која се десила у

Загребу 1923. године, дириговао је Петар Коњовић, а главну женску улогу је тумачила Маја Строци Печић.²

Један наступ брачног пара Печић ван граница тадашње заједничке, југословенске државе, донео је позитивне критике за вокални опус Петра Коњовића. Наиме, 19. јануара 1919. године, у Цириху је приређен концерт на којем су, између осталих, изведене и песме српског композитора. Као и обично, Маја је одлучила да за крај свог наступа отпева „Сабах“, ефектну уметничку севдалинку оперских размера, која је већ доживела успех у Загребу и Сарајеву, како међу критичарима, тако и код публике. Приказ тог веома успешног концерта из пера композитора Ернста Ислера (Ernst Isler), уједно и музичког критичара новина *Neue Züricher Zeitung*, донео је и неколико веома занимљивих запажања о Коњовићевим вокалним минијатурама. Примио је да неке његове песме имају изразити оперски квалитет, а нарочито је ценио то што композиторова музика извлачи своју мелодијску линију и хармонију из особености језика (Grmuša, 2016: 81-82). То би свакако био комплимент за Коњовића, и као композитора и као музичког писца, који се „i kao esteta i kao muzičar nacionalnog opredelenja zalagao...za ravnotežu reči i melodije“ (Mosusova, 1967: 2).

У свом тексту о Маји Строци, Коњовић се посебно осврће на однос између продуктивне и репродуктивне музике, нарочито на идеју о извођачу као креатору. Препознавши колико је важно да се музичка уметност развија кроз узајамни однос између композитора и интерпретатора, српски композитор и музички писац каже: „Kad je kompozitor našao izraz svojim unutarnjim težnjama i raspoloženjima i uneo ga u svoju partituru, delo je njegovo kao mrtva jedna lepota u koju treba udahnuti život...Tu se sastaju oni koji

² Након што је средином 1921. године напустио дужност управника Српског народног позоришта у Новом Саду, Петар Коњовић је започео дугогодишњи боравак у Хрватској, где је најпре био на месту директора Опере Хрватског народног казалишта, а касније и управник те установе. Током свог петогодишњег мандата као директора Опере (1921-1926), уз своје колеге Јулија Бенеша као управника и Бранка Гавелу као директора Дrame, Коњовић је допринео стварању једног од најзначајнијих раздобља у историји Хрватског народног казалишта. О амбициозности и елану тадашње управе сведочи велики број премијера, пажљиво одабран драмски, балетски и оперски репертоар, као и ниво њихове сценске реализације. Захваљујући Петру Коњовићу, загребачка публика је на сцени свог националног театра гледала музичко-сценска остварења Вагнера, Дебисија, Стравинског (Игорь Стравинский) и Штрауса (Richard Strauss). Српски композитор је за те потребе чак и преводио оперска либрета.

stvaraju s onima koji izvode, i produktivna umetnost se nerazrešivo vezuje za reproduktivnu; jedna drugoj daje svoje najbolje, i u tom plodenju nastaje kult muzike.“ (Konjović, 1983: 45)

Оно што сваком интерпретатору Коњовићевих соло песама даје охрабрење да својим извођаштвом обезбеди тим делима живот на сцени јесте потврда да сам композитор признаје извођача као својеврсног трећег ствараоца, поред аутора музике и аутора стихова. О томе се може прочитати у наставку споменутог текста, где Коњовић истиче следеће: „Snaga koja je u reproduktivnom umetniku, odlučuje kakav će utisak primiti slušalac. Ta snaga je u potpunom unošenju i, potom, u individualizovanju prikazivača u delu koje daje. Kad je reč o kompozitoru i pevaču koji ga prikazuje, ta velika duševna spona biće potpuna onda, kad pevač daje svoju umetnost s osećanjem potpunog stvaranja: u njemu, u trenutku prikazivanja i pevanja, nastaju raspoloženja kao da je sasvim sam stvorio delo, čiji utisak prenosi na slušaoca.“ (Konjović, 1983: 45)

Конкретније смернице за интерпретацију соло песама, веома драгоцене и за певаче, могу се пронаћи у предавањима која је Коњовић држао студентима композиције на Музичкој академији у Београду. Збирка од тридесет лекција, која носи назив „Звучна пластика текста“, доноси кратка освртања на проблематику песничког текста као материјала за композиторе, одговоре на питања да ли је за музичаре важно рецитовање поезије и да ли се у њој могу препознати музички елементи попут ритма или мелодије.³ Неколико Коњовићевих запажања, иако намењених будућим композиторима, могу послужити и певачима током рада на песмама из *Лирике*. Како је добар део целокупне продукције у области уметничке музике везан за некакав текст, био он драмски или песнички, Коњовић наглашава колико је важно да композитори не само прочитају и разумеју текст који ће користити за своја дела него и да га чују, да у њему пронађу музичке елементе попут ритма, мелодије и динамичких прелива. Вокални уметници исто тако могу да се приликом рада на соло песмама, нарочито оним где постоји тесна веза између речи и тона, врате на читање датих стихова као један од начина достизања адекватне интерпретације. Следеће Коњовићеве речи, које се могу односити и на певаче,

³ Овим путем желели бисмо да се захвалимо др Катарини Томашевић, директору Музиколошког института, која нам је љубазно уступила примерак збирке предавања „Звучна пластика текста“ Петра Коњовића.

потврђују важност брижљивог односа према поетским текстовима: „Kompozitoru je korisno da sam, ako može, vežba i trenira umetničku recitaciju i da pri tome odmerava uređenje tonske realizacije koje nastaju pri toj proceduri.“ (Konjović, b.g.: 13)

Када говором оживљавамо неки текст, сматра Коњовић, ми већ осећамо да у њему постоји одређени ритам речи или стиха, затим мелодијски обриси, латентна хармонска подлога, а понајвише динамика. Да је о томе композитор итекако бринуо, сведоче песме из његове збирке *Лирика*, где извођач често наилази на мелодику декламативног, речитативног типа, веома блиску говору, као и на сложену ритмичку слику. Коњовић је био заговорник природности у певању, зато што је сматрао да се вокална музика мора заснивати на фиксирању скривених музичких елемената у самом говору, био он народни или уметнички.

Тражећи свој пут ка остваривању задатих идеала који се тичу звучне пластике текста, Коњовић проналази инспирацију најпре у фолклору, а потом и у стваралаштву Леоша Јаначека (Leoš Janáček), чешког композитора који је у говору простог народа слушао латентне музичке елементе и преносио их у свој особени стил. О термину *напевак*, који се везује за Јаначека, а односи се заправо на проблематику говорних флексија, српски композитор пише следеће: „...то је оно што још није напев, мелодија; то је мелодизовање говорене речи, кад се она говори са изразом, и кад је сасвим блиска томе да се фиксира артикулисаним гласовима (певањем) и тонским знацима (нотама).“ (Коњовић, 1947: 147). Пред сваким вокалним уметником, истиче Коњовић, постављају се посебни интерпретативни задаци, који се тичу односа између речи и тона у вокално-инструменталној музици. О томе је српски композитор рекао следеће: „U razvoju naše muzičke umetnosti potrebno je, pre svega, da osetimo muzikalnu vrednost svog jezika. Moderna naša vokalna muzika nije drugo nego primena i umetnička razrada onih svojstava i elemenata koji su u našem jeziku. Ti elementi – brojnost vokala, blagozvučnost i razmena konsonanata, bogatstvo i raznovrsnost akcenta – spajaju se u neravne, izrazite umetničke linije koje povlači umetnik.“ (Konjović, 1983: 53).

Наш композитор и музички писац напоследку закључује да је у томе успела управо Маја Строци, која је то знала да препозна и спроведе у дело. Да бисмо остали верни

композиторовим замислима, потребно је да се не губи из вида све оно што је Коњовић писао о проблему звучне пластике текста, те је приликом рада на овом уметничком пројекту од суштинске важности био контакт и са писаном речи нашег композитора.



2. Жанровска подела песама

У својој књизи „Музички ствараоци у Србији“, Властимир Перичић дели Коњовићеве песме из *Лирике* на две групе. С једне стране, издваја песме писане у „народском тону (често и на текстове из народне поезије), типа оријентализоване севдалинке оплемењене уметничком стилизацијом“ (Перичић, 1969: 192).

Аутор у групу уметнички стилизованих севдалинки укључује и, како сам тврди, сетно обојену песму „Гама“ на стихове Милорада Петровића. Садржај стихова и бујна вокална деоница свакако потврђују Перичићев став о жанровској припадности те песме, те је можемо уврстити у тип уметничке севдалинке. Међутим, осим композиција које очигледно припадају тој толико распрострањеној и популарној врсти соло-песме у музици српског романтизма, Перичић у прву групу сврстава и друга Коњовићева остварења, попут „Баладе“ на стихове Милорада Митровића, за коју наводи да је „слободнијег маха, но још увек фолклорно обојена“ (Перичић, 1969: 192) или „Међимурске“ на текст писан кајкавским дијалектом из опуса хрватског песника Драгутина Домјанића. Томе можемо додати „Попевку“ писану такође на Домјанићеве стихове, као и „Народну“ из пера Владимира Видрића. Другу групу песама чине композиције у којима изостаје било какво фолклорно обележје, а Перичић у њима препознаје стил на међу романтизма и импресионизма. Импресионистичке боје и извесну ариозност Перичић види у „Ноћном лотосу“ и песми „Ја носим лик твој у души“, док се композиторова брига о обликовању мелодике на основу говорних флексија препознаје у композицијама писаним према стиховима Миховила Николића или у чисто речитативној „Песми о двоје“.

2. 1. Уметничке севдалинке

Посебну групу песама у оквиру збирке *Лирика*, као што смо навели, чине композиције писане у стилу уметничке севдалинке. У њима се проналази низ заједничких одлика, типичних за споменуту врсту соло-песме српског романтизма, којих се Петар Коњовић придржава, не одустајући од свог принципа верног преношења флексија говора

у вокалну деоницу. Његове уметнички стилизоване севдалинке су писане на народне („Нане, кажи тајку“ и „Сан заспала“), затим на сопствене стихове („Под пенцери“ и „Сабах“) или на стихове других песника („Севдах“ Османа Ђикића и „Гривна“ Алексе Шантића). Као што смо рекли, у ову групу ћемо уврстити и „Таму“ Милорада Петровића, ослањајући се на мишљење Властимира Перичића.

Сан заспала

Сан заспала, сан заспала,
дилбер Ајка у башчи,
сан заспала, сан заспала,
дилбер Ајка у башчи,
на Мујиној бјелој руци с бурмама,
на Мујиној бјелој руци с бурмама!

Сан заспала дилбер Ајка у башчи!
Будио је Мујо момче с бурмама,
будио је Мујо момче с бурмама:
Устај Ајко, устај злато,
сабах зора, бијел дан
Устај Ајко, устај злато,
сабах зора, бијел дан!

У композицији „Сан заспала“ Коњовић се послужио текстом народне песме из Босне, али је написао своју, оригиналну музику, погодивши егзалтирани тон севдалинке. Иако песма има прокомпоновану форму, јасно се уочава њена троделност, као и репризирање тематског материјала и ритмичка сличност међу одсецима. У овој песми

преовлађује *legato* артикулација, мелодика је широког даха и има већи опсег. Композиција почиње у тоналитету C-dura, да би се у позноромантичарском духу завршила чак у Fis-duru. Прва два дела композиције певају се покретљивије (*Allegro con brio*), да би потом уследио последњи одсек у наглашено споријем темпу (*Più andante*). Певачу је дато више простора за нешто слободнију интерпретацију, пре свега зато што је деоница клавира сведена на акордску пратњу и тиху динамику. Егзалтирани тон, типичан за севдалинке, нарочито долази до изражаја у овом делу песме. У вокалном партију има више мелизама, који се испевавају са употребом нагласака зарад појачавања емотивног набоја музике, чему још више доприноси достигнут врхунац песме на највишем тону (a2), који композитор пише као дужу нотну вредност уз корону и постепено појачавање динамике. За овај, последњи одсек песме „Сан заспала“ карактеристично је то што преовлађује тиха динамика и нежност сугерисана ознакама попут *dolce* и *dolcissimo*.

Пример бр. 1

Петар Коњовић, *Сан заспала*, т. 42-50.

Più andante dolce

rit. rit. rit. *f*

Ми - јо тог - ђе с бур - ма - ма : и - стој — Ај - ко, и - стој —
 Му - ја на - рењ с пер - стна - ми : Вста - вай — Ај - ка, вста - вай —

rit. pp

rit. f

sla - to, sa - bah zo - ra, bi - jel dan, bjel dan;
 ра - дость, сол - нце вста - ло, бу - дет день, яс - ный день;

f

Приликом извођења наведеног одломка из песме „Сан заспала“ од велике је важности да се сваки тон јасно атакира на даху, нарочито када су у питању дуже нотне вредности. Такве тонове певач мора еластично да држи на површини дубоког даха, јер само тако може да се очува лепота фразе и адекватна боја гласа, потребна за извођење оваквих одсека, типичних за севдалинке.

Севдах

Ашик остах на те очи,
на те двије мркле ноћи,
бре ђаволе, коно море,
не исходи на прозоре!

Свој ћу живот прегорети,
у двор ћу ти ускочити,
сто ћу јада починити,
сва ти врата поразбити.

Док одају нађем твоју,
у њој тебе – тугу моју,
изгришћу ти усне рујне,
и образе бујне.

Испићу ти ока оба,
два ми срцу хладна гроба,
бре ђаволе, коно море,
не исходи на прозоре!

Још једна Коњовићева песма писана у духу уметничке севдалинке јесте „Севдах“ на стихове Османа Ђикића, који се налазе у збирци „Ашиклије“ из 1903. године. У композицији се препознају одлике наведеног жанра српске соло песме: узбуркане страсти сугерисане стиховима и праћене посебним ознакама за начин извођења, велики мелодијски распон вокалне деонице (es1-b2), доминација *legato* артикулације, чести акценти у служби израза и патоса, велики динамички распон песме (од *pp* до *ff*), појава прекомерних секунди, коришћење *tempo rubato* и мелизматике. Већ у стиховима ове песме налазе се речи које недвосмислено упућују на севдалинку – поред самог назива песме, ту су и `усне рујне`, `образи бујни`, `мркле ноћи`, `ашик`, као и карактеристична реч `аман`. Познато је да су стихови севдалинке проткани уздасима и бројним усклицима, што представља спонтане изразе снажних осећања. Све наведене одлике Коњовићеве музике представљају посебан изавов за сваког певача.

Реч *севдах* води пореко из арапског језика и значи црно или црна жуч, али је до нас стигла преко турског језика у којем означава љубав, па је такво значење задржала и у српском језику – љубав, занос, страст односно љубавна чежња, љубавна патња (Клајн/Шипка, 2012: 1117). Реч *ашик* такође потиче из арапског језика, а у преводу значи љубавна веза, удварање. Појава разноврсних ознака за начин извођења даје овој песми препознатљиви карактер севдалинке, па тако певач за своју интерпретацију, као јасне смернице, на располагању има изразе попут *amoroso*, *espressivo*, *dolce* и *affettuoso*, који одређују карактер музике.

Гривна

Купићу ти златну гривну,

Дивну

Гривну!

Нек' се ниже, ружо б'јела,

Око твога грла б'јела,

Па кад скочиш, селе лака,

Нека чини, цика, цака,
Цика, цака!

Купићу ти златну гривну,
Дивну
Гривну!
А у гривни биће слова
Од бисера, алемова:
Овај дарак онај даде,
Што пред твојим сјајем паде,
И што снови без покоја
До два мила ока твоја!

Купићу ти златну гривну,
Дивну
Гривну!
А сви снови, жеље моје
Нек' у златној гривни стоје,
Нек' ти шапћу благо, ти'о:
„Зоро моја, данче мио,
Слатки рају мој,
До гроба сам твој, па твој!...“

Ова Шантићева песма има три строфе и писана је у облику трохејског осмерца. Само је последњи стих написан у трохејском десетерцу, чиме је песник постигао заустављање тока песме. У Коњовићевој композицији се издваја почетни рефрен који се у даљем току песме јавља два пута у нешто измењеном виду, а прати стихове `купићу ти златну гривну, дивну гривну`. Рефрен се сваки пут јавља у тоналитету *Des-dura* и у гласној

динамици, а одликује га могућност слободнијег израза, с обзиром да певачеву распевану деоницу прате једино акорди у клавиру. Пратећи семантику стихова Шантићеве песме, композитор бира 3/8 такт због присуства глагола који указују на покрет – `даде`, `паде`, `снива`, `ниже`, `скочи` (Петровић, 2014: 276). Употреба споменуте врсте такта, као и појава нешто бржег темпа у односу на рефрен (*Più allegro* наспрам *Allegretto moderato*), служи као музичко осликавање покрета, чему још више доприноси разиграна клавирска пратња, која користи мотиве како из прва два такта песме тако и из мелодике рефрена. Употреба оноματοпеје такође представља посебну одлику севдалинке, па тако силазни октавни скокови у деоници певача на речи `цика-цака`, уз прозачну клавирску фактуру у којој се тонови нижу попут бисера на огрлици, адекватно музичким средствима сликају Шантићеве стихове.

Довољно је само да упоредимо широку кантабилност рефрена `купићу ти златну гривну, дивну гривну` и играчки обојени одломак са речима `цика-цака`, па је јасно да се од певача тражи способност прилагођавања боје и карактера гласа.

Пример бр. 2 Петар Коњовић, *Гривна*, т. 20-31.

pa kad sko - čiš, se - le la - ka, ne - ka ž - ni ci - ka sa -
 а как ско - чиш, ле - ге ла - ни, зазвениг пуш: ци - ка ца -
 ка,
 ци - ка ца - ка, ци - ка ца - ка!
 ци - ка ца - ка, ци - ка ца - ка!

Преовлађујућа *legato* артикулација и тонови дужег трајања који захтевају испевавање и овде указују на то да песма припада типу уметничке севдалинке.

Као што је већ споменуто, преласком на десетерац у последњем стиху песник је желео да успори ток своје песме, што је и Коњовић пренео у своју музику, али се тај осећај успоравања препознаје и пре тога, већ након треће и уједно последње појаве рефрена. Тада композитор прелази на такт 2/4, незнатно успорава темпо (*poco meno* у односу на претходни *moderato*), уводи дуже нотне вредности, мења клавирску фактуру, да би потом на речи `златној` достигао врхунац вокалне мелодике (a2). Та својеврсна „развученост“ музике на почетку трећег одсека упадљиво контрастира претходном играчком карактеру. Тиме се свакако и сликају осећања тог момка који би својој вољеној желео да купи `дивну гривну`. Наглашена кантабилност се задржава до краја песме, а посебне ознаке за начин извођења „омекшавају“ изливе љубави (*dolce, espressivo, sotto voce*), што интерпретаторе припрема за последње тактове песме.

Наиме, иако се на веома сугестивне речи `до гроба сам твој` остварује градација кроз секвентно кретање мелодике навише, па самим тим и узбуђење, Коњовић ипак тражи постепено утишавање динамике, да би на крају пожелео да звук нестане у даљини (*sempre dim. e perdendosi*). Том успоравању песничког и музичког тока доприноси и наглашавање петог и десетог слога у десетерцу тог последњег стиха `слатки рају мој, до гроба сам твој`. Коњовић то чини постављањем тих слогова односно речи (`мој` и `твој`) на јаке делове такта уз употребу дужих нотних вредности. Уз то, у нотном тексту се на тим местима налазе и одговарајуће ознаке које сугеришу благо задржавање (*ritenuto, rubato и tenuto*).

У вокално-техничко погледу, потребно је одржати извесну тензију тела без обзира на очигледно смиривање музике. Целокупни респираторни апарат певача мора бити смирен. Лаган, неусиљен и економичан удах, прилагођен дужини фразе, неопходан је за правилно извођење последњих тактова „Гривне“, нарочито због тражене тихе динамике која одлази у постепено стишавање. Управо се на овом месту треба сетити савета о једном од најважнијих правила лепог певања: „Минималним дахом треба постићи максималну звучност тона.“ (Цвејић, 1994: 89). Тиме се нарочито треба руководити приликом интерпретирања Коњовићевих севдалинки.

Пример бр. 3

Петар Коњовић, Гривна, т. 89-103.

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line with lyrics in Cyrillic and Latin, and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

sotto voce
дан - - - се ти о, сла - ки ра - ју мој, до гро - ба сам
день мой светлый! сладкий рай ты мой! на - все - гда я

pp rit.

ten. p
tvoj, до гро - ба сам tvoj, ра tvoj
твой! на - все - гда я твой! я твой!

rubato p ten. p

са - ма tvoj.
ве - чно твой!

sempre dim. e perdendosi

Под пенцери

Крадем ти се у вечере,
у вечере, под пенцере,
у вечере, под пенцере!
Ај! Ај!

Да ти бацим струк зумбула,
да ти цвијет барем збори,
ај! како ми срце гори,
душо, за тебе!

Коњовић је написао и стихове и музику за ову песму која представља типичан пример уметничке севдалинке. О популарности стихова сведочи податак да су они ушли у народ и да је на основу њих касније настала нова мелодија. Хајнрих Мелер (Heinrich Möller), немачки музиколог, уврстио је песму „Под пенцери“ у своју збирку југословенских народних песама, која је настајала током двадесетих година 20. века. Сам Коњовић је начинио верзију ове песме за мушки хор. Препознатљива прекомерна секунда, мелизми у служби изражавања љубавне чежње, *tenuto* у деоници клавира, чести акценти и богата микродинамика, уз незаобилазне повике `ај` и ознаке попут *amabile* и *espressivo*, довољна су музичка средства којим се постиже тај егзалтирани тон севдалинке. Кретање у вишем регистру гласа такође доприноси стварању повишеног емотивног набоја. Смењивање различитих врста тактова једних за другим доводи до појаве хоризонталне полиметрије, што на слушаоца оставља утисак спонтаног тока музике. Још једним

једноставним музичким гестом Коњовић је диференцирао одсеке у овој песми. Наиме, рефрен контрастира тоналитетом (након мола јавља се истоимени дур), темпом (незнатно се убрзава у односу на почетни *Andante amabile*) и карактером (помало играчки карактер првих тактова наспрам распеваности претходног музичког тока). Већ споменути чести уздаси уметничким севдалинкама дају тај посебан, чежњив тон, а добар пример се проналази управо у песми „Под пенџери“. Наглашавање је такође начин да се изразе емоције у оваквим композицијама, па Коњовић на почетку првог двотакта записује гласну динамику за певача, истовремено тражећи да пијаниста свој арпеђо изведе уз *sforzato*, док се сличан мада нешто мекши ефекат производи на почетку другог двотакта са кратким предударом у вокалној деоници. Композитор није случајно удвојио деоницу гласа у клавирском парту, јер је желео да додатно нагласи осећање љубавне чежње.

Пример бр. 4 , Петар Коњовић, *Под пенџери*, т. 11-14.

The image shows a musical score for the piece "Pod penџeri" by Petar Konjovitch. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line with lyrics "Aj! Ай!" and "Ај! Ай!". The piano accompaniment is marked "piu mosso". The second system continues the vocal and piano parts, with the piano part marked "piu mosso" and "sfz".

Сабах

Allah ekber,
 Allah ekber!
 Allah il Allah!

Bulbul pjeva,
bulbul pjeva; a! a!
Bulbul pjeva, srce plače,
minu noć, zašto mi reče,
da će doć? A! a!

Mjesec zađe, gasnu zvijezde,
dan je tu, gle, čuj, oh čuj:
s minareta pjesmu čuj:

Allah ekber,
Allah ekber!
Allah il Allah!

Мелодика широког даха са дугим нотним вредностима и богатом мелизматицом, прекомерне секунде, задржавање у вишем регистру гласа и суптилна динамичка нијансирања у служби егзалтираног израза – то су главне особености још једне песме за коју је Коњовић написао и стихове и музику. Композицију је посветио Маји Строци.

Реч *сабах* потиче из арапског језика и значи зора, свитање, али исто тако означава и прву исламску јутарњу молитву (Клајн/Шипка, 2012: 1101). Већ сам текст доноси једну веома сугестивну сцену – на почетку се појављује мотив мујезина са минарета који ће фигурирати као својеврсни рефрен песме, затим се уводи мотив девојке која тугује и у свом болном ишчекивању слуша славујев пој. Мотив мујезина, са веома упечатљивим испевавањем дугих нотних вредности, уз мелизме и са прекомерном секундом, на речи `Allah ekber, Allah il Allah`, као да у овој песми представља Коњовићеву намеру да радњу постави у веома специфичан амбијент и оправда назив саме композиције. Управо се на том карактеристичном фону одвија прича о девојци која жељно чека вољеног момка.

Пример бр. 5

Петар Коњовић, *Сабах*, т. 1-12.

PETAR KONJOVIĆ
ПЕТАР КОЊОВИЋ
(1916)

Largo espressivo

Largo espressivo

ff *ff* *f*

Al - lah ak -
Ал - лан ак -

pp *dim.* *ppp dim.* *mp*

ber, Al - lah ak -
бер, Ал - лан ак -

mp

ber! Al - lah ak -
бер! Ал - лан ак -

f *pp* *pp*

rit. dim.

a tempo

Al lah!
Ал лан!

a tempo *p* *dim. ppp*

Тонско сликање се јавља у тренутку када се спомиње славуј. Разлагање акорда у деоници гласа, као и трилери и арпеђа у клавирском парту, јасни су начини композиторовог имитирања птичје песме.

Такође, овакви контрасти изискују и модификацију боје певачевог гласа. Изразита кантабилност и топла боја са почетка песме овде прераста у прозачност и светлију нијансу. То поигравање са тамнијом и светлијом бојом гласа код Коњовића се проналази не само на примерима појединих песама у целини (тамна боја „Таме“ у односу на светлу боју „Међимурске“), него и у оквиру појединих одломака унутар једне композиције. Светло обојени глас (*voce chiara*) има лакоћу и сјај, подесан је за тумачење лирских пасажа (као што је то случај са имитацијом славујеве песме у „Сабаху“), али певач мора имати на уму да таква модификација гласа не сме да пређе у сувише отворени тон (*voce aperta*), зато што се тиме добија извесна празнина и одсуство боје у гласу.

Пример бр. 6

Петар Коњовић, *Сабах*, т. 16-21.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics 'rje - va i a!' and 'буль - буль, а! а!'. The piano accompaniment features a series of chords and arpeggios, with dynamic markings *f*, *fz*, and *fpp*. The second system continues the vocal line with 'а! а!' and the piano accompaniment with *mf* and *sub. pp* markings. The score is written in G major and 4/4 time.

Девојче, враже

Девојче враже, ђаволе море,

Знаш шта о теби говоре:

Да љубиш старе бећаре!..

„Не слушај, драги, злотворе!

Ја љубим момка, јунака млада,

Говор је клета завада;

Ја љубим тебе од лане,

Милане душо, драгане! ..

Мајка ме младу учила:

„Ћери, не веруј старој невери,

Шта ће ти стари бећари?...

Бољи су млади дилбери!“

Иако стручна литература не сврстава ову песму у тип уметничке севдалинке, у њој се ипак препознају одређене особине тог жанра српске вокалне лирике. Песма је написана на стихове Милорада Петровића, који се налазе у песниковом чувеном циклусу „Сељанчице“ из 1902. године. У питању су једноставне речи једне веселе песме писане у народном духу, као и многе друге које су потекле из пера споменутог песника. Сам Коњовић говори колико је овај сеоски учитељ био популаран међу тадашњим композиторима због квалитета своје поезије. О томе пише следеће: „Могло би се рећи да су се наши композитори надметали ко ће да унесе и погоди више свежине, духовитости, неке грациозности и примитивне кокетерије и вица, у те кратке, метрички прецизне, јасне и љупке стихове једног примитивног али талентованог сеоског поете, Шумадинца, који је успео у време између Војислава Илића с једне, и Дучића и Ракића с друге стране, да

инаугурише тај простонародни жаргон, као нешто раније Јанко Веселиновић у приповеци, и инспирише прве оригиналне звуке који су нам били наговештавани већ Мокрањчевим руковетима, онима из Шумадије, наравно.“ (Коњовић, 1956: 92, 93)

Сам Петар Коњовић се у више наврата обраћао поезији Милорада Петровића, те поред две соло песме из *Лирике*, у његовом опусу проналазимо и неколико хорских композиција, насталих на основу текстова из збирке „Сељанчице“.⁴

Мелодика широког даха, позиционирана у вишем регистру гласа, дуже нотне вредности, акценти и појава прекомерне секунде упућују на типичне одлике уметничке севдалинке. У песми преовлађује гласна динамика, упечатљива је и употреба крешенда на дугим тоновима, а њен ватрени карактер додатно је потенциран употребом ритмичког остината и трилера у деоници клавира који дочаравају звуке народних инструмената. Музиколог Надежда Мосусова чује звуке даира и прапораца у клавирској пратњи ове обесне песме (Мосусова, 1967: 6). Све наведене одлике музичког језика употребљене су како би се дочарао пркосни карактер девојке, која себи за мужа жели младог дилбера, а не старог бећара. Према речима музиколога Зије Кучукалића, избором оваквих стихова у народном духу, „...Konjović је proširio okvir tematike pjesništva које га је privlačilo i показао је sposobnost da uvjerljivo izrazi vedri karakter folklornog duha.“ (Kučkalić, 1975: 124). Тиме је свакако задао још један задатак певачима који се одлуче да изведу *Лирику* у целини. Коњовић је пијанисти сугерисао да композицију почне одлучно (*con moto e risoluto*), а певачу је нарочито важна добра дикција у овој песми, зато што пркосни карактер песме произлази управо из стихова.

⁴ Међу најуспелијим и најчешће извођеним хорским делима Петра Коњовића налазе се три минијатуре писане за женски хор уз пратњу клавира. Прва два хора су написана 1916. године и заснивају се на народним песмама из Мокрањчеве „Пете руковети“, док се за трећи хор „Враголан“ композитор обратио стиховима из „Сељанчица“ Милорада Петровића. То дело потиче из 1906. године, као и три композиције за мешовити хор, такође написане према Петровићевим стиховима.

Пример бр. 7

Петар Коњовић, *Девојче враже*, т. 1-4.

DEVOJČE, VRAŽE **XXIII** **ДЕВИЦА, ДЈАВОЛ**
(Milorad Petrović „Seljančice“) (Милорад Петровић „Сельские песни“)
PETAR KONJOVIĆ
ПЕТР КОНЕВИЧ
(1907)

Con moto e risoluto, più vivo

Нане, кажи тајку

Нане, кажи тајку, да ме младу дава,
за Раде комшијче, за наше сељанче.
Нане, кажи тајку, нане, кажи тајку!

Текст ове Коњовићеве композиције прокомпоноване форме заснива се на народној песми из Враћа, док је музика потекла од самог композитора. Постоји и у верзији за мушки хор. Коњовић је касније обрадио изворну народну мелодију ове песме за потребе

своје збирке *Моја земља*. Ненаметљива чежња, мелодика силазног кретања и понављање варљиве каденце подсећа на атмосферу песме „Пушчи ме“ из Мокрањчеве „V Руковети“.

Мелодијска линија вокалне деонице је широко замишљена, дуге нотне вредности сугеришу распеваност, која је додатно наглашена употребом *legato* артикулације и споријим темпо извођења (*largo*).

Ову песму карактерише и константно присуство пунктираног ритма, који би се могао протумачити и као посебан вид тонског сликања девојчиног молећивог обраћања оцу. Важно је да певач интерпретира те пунктиране ноте имајући на уму да оне морају „заживети“ у простору. Иако и ова песма, по наведним одликама, може да се сврста у тип уметничке севдалинке, разликује се од претходно описаних композиција из Коњовићеве *Лирике* по томе што не поседује егзалтиран тон или страственост у изразу. Чак се и прекомерна секунда јавља у два наврата готово ненаметљиво, али зато у посебном тренутку – када деоница гласа достиже, преко узлазног октавног скока, највиши тон у песми (g2) и када уосталом сазнајемо ко је предмет девојчине чежње. Поново наилазимо на суптилан, тих завршетак песме, као што је то био случај у „Гривни“. Та последња четири такта доносе стих `нана, кажи тајку` у тихој динамици, завршавајући ову песму уз реминисценцију на тематски материјал са почетка композиције.

Пример бр. 8

Петар Коњовић, *Нане кажи тајку*, т. 17-24.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics in Latin and Cyrillic, and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Ra - - - de kom-sij - ce, za na-se se. Jan - ce. / Pa - - - da mi-jo-ro, na-še-ro so-se da. / Na - ne, ka-zi taj-ku, na - ne, ka - zi taj - ku! / Ma - ma, bať-ke ska-žim, Ma - ma, bať - ke ska - žim!'.

Баш тај октавни скок, као и арпеђа у клавирској деоници, уз сам садржај стихова, неодољиво подсећају на арију Лаурете „O, mio babbino caro“ из Пучинијеве опере „Ђани Скики“.

Тама

Тамна ноћ . . . тамно ми је,
Од вечери, до вечери,
Тамнина ми снагу пије,
Од мрака до зрака,
Од зрака до мрака.

Стара ми се мајка вајка,
Од вечери до вечери:
Што ми копниш мила ћери,
Од мрака до зрака,
Од зрака до мрака?

Дуги данци, дуге ноћи,
Од вечери до вечери,
Суђеника чекајући
Од мрака до зрака.
Од зрака до мрака.

Егзалтиран тон, наглашена чежња и елементи трагике без сумње одају утисак да се ради о композицији блиској типу уметничке севдалинке. У прилог томе иде и већи мелодијски обим вокалне деонице (cis1-a2), типичан и за друге композиције истог типа у Коњовићевој *Лирици*. Без обзира на већи опсег мелодике, вокална деоница се ипак чешће креће у средњем регистру гласа, што свакако представља изазов за певача, имајући на уму и то да поједине минијатуре у Коњовићевој *Лирици* траже константно певање у другој октави. Песма има прокомпоновану форму, али се у мелодијском материјалу вокалне деонице појављују препознатљиви мотиви на стихове `од мрака до зрака, од зрака до мрака`. Смењивање дура и мола у том, може се слободно рећи, лајтмотиву девојчине туге, као и мелодијска контура која подразумева интервалски скок навише и потом поступан покрет наниже, уз одговарајућу микродинамику и сугестије попут *ritenuto* или *tenuto*, представљају једноставна музичка средства која сликају душевно стање девојке.

Пример бр. 9

Петар Коњовић, *Тама*, т. 66-82.

The image displays a musical score for a song. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written in Cyrillic and Latin script below the vocal line. The first system has lyrics: 'di, od mra - - ka do zra - - p, ot mpa - - ka do zra - - y'. The second system has lyrics: 'ka, od zra - - ka do mra - - tpa, ot y - - tpa do mpa - -'. The third system has lyrics: 'ka - - ka - -'. The piano part features various musical notations, including dynamics like *pp* and *len.*, and articulation marks like *ten.* and *im.*

Суморној атмосфери стихова нарочито доприноси одабир *fis-molla* као основног тоналитета композиције. Већ се у првим тактовима песме осећа туробна атмосфера – клавиру су поверени тонови у дубоком регистру, а хармонски језик одаје утисак нестабилности. Својеврсни мадригализам у виду коришћења дубоког регистра гласа препознаје се у тренутку када певач изводи почетне речи `тамна ноћ`. У овој песми посебно долази до изражаја употреба тамне боје гласа (*voce scura*). Такав глас краси пуноћа, сонорност и драматичност, мада овде нарочито меланхолија, али сваки певач мора имати на уму да тамна боја не пређе у затворени глас (*voce chiusa*), који због тога постаје туп и не носи у простору. У овој песми треба водити рачуна управо о мери употребе тамно обојеног гласа, довољног да дочара време дешавања радње (ноћ) и осећања девојке (туга, исцрпљеност).

Повремена динамичка померања, као и померања темпа током песме Коњовић употребљава за музичко сликање осећања намучене девојке која даноноћно чека свог драгог. Због тога у нотном тексту наилазимо на ознаке попут *crescendo e accelerando*, *molto stringendo e crescendo*, *più mosso* односно *poco più mosso* или *poco a poco crescendo*. Из наведеног се види да је Коњовић понекад истовремено спајао ефекат појачавања динамике и убрзавања темпа како би музиком дочарао мучна осећања несрећно заљубљене девојке. Управо у наредном примеру можемо видети споменути композиторски потез удруженог динамичког померања, као и померања темпа према напред, који добија појачање у изразу због тога што клавир удваја деоницу гласа, што није чест случај у Коњовићевим песмама, да би се као још један занимљив детаљ издвојила и појава повишеног четвртог ступња (тон his1). Не желећи да певач олако пређе преко тог алтерованог тона, композитор над њим записује нагласак, што још више доприноси осећају намучености девојке која полако копни ('тамнина ми снагу пије').

Пример бр. 10 , Петар Коњовић, Тама, т. 1-16.

The musical score is presented in three systems. Each system contains a vocal line with lyrics in both Cyrillic and Latin script, and a piano accompaniment. The first system includes the instruction *cresc. e accel.* above the vocal line. The second system includes *dim.* above the piano part. The third system includes *rit.* and *a tempo* markings above the vocal line. The piano part in the third system also includes *rit.* and *a tempo* markings.

2. 2. Песме фолклорне инспирације

Поред композиција које припадају типу уметничке севдалинке, а спадају у прву групу песама према Перичићевој подели, истичу се и оне које у мањој или већој мери одишу фолклорним духом. Томе иду у прилог не само називи, већ и сами стихови песама, па и поетски стил аутора.

Балада (Била једном ружа једна)

У мајке је ћерка била,
к'о дан лепа, к'о цвет чедна,
па заволе момче једно, -
била једном ружа једна.

Ал' то момче лептир беше
и њу презре срца ледна,
другој моми руку даде, -
била једном ружа једна.

У цркву се свати крећу,
разлеже се песма медна,
а са цркве звоно јеца, -
била једном ружа једна.

Ова Коњовићева соло песма, писана на стиховима Милорада Митровића, има троделну форму са појавом рефрена након сваког одсека (a r b r1 a1 r2). Први део песме

има баладно-наративни карактер, други садржи извесне драмске акценте, а трећи део доноси расплет у виду нешто измењене и скраћене репризе. Песник је стекао велику популарност захваљујући овој песми. Она има обим сажете лирске песме, па се формално не може сматрати за баладу, али њен садржај ипак на то упућује. Песма је објављена у часопису „Дело“ 1899. године, а према наводима неких Митровићевих савременика, настала је на основу истините приче о девојци коју је несрећна љубав отерала у смрт. Када се читају стихови ове песме, чини се као да их је Митровић испевао у једном даху, па је тако на крајње једноставан начин „...цијела једна драма и судбина једне душе стала у три осмерачка катрена...“ (Лукић, 2013: 217).

Иако песма нема текст епског карактера, као што би се очекивало од једне баладе, она ипак садржи неке друге карактеристике које је приближавају том роду соло песме музичког романтизма. Присуство приповедачког тона и објективности или имперсоналности сугеришу да извођач песме, не учествујући у самој радњи, слушаоцима преноси догађај као треће лице. Развијање приче кроз радњу и јесте одлика књижевне баладе, наводи се у Речнику књижевних термина. Овај тип песме „углавном се бави животном епизодом или ситуацијом од суштинског значаја“ (Поповић, 2010: 74), што потврђује и Митровићева песма која говори о несрећној, остављеној девојци. Убрзано одвијање догађаја који воде ка трагичном расплету, уз минималне описе места збивања, такође се везују за ову књижевну врсту, а своју примену проналазе у датој песми из збирке *Лирика*.

Садржај стихова јесте озбиљан, па и трагичан, а мелодика повремено има елементе речитативности, што се такође може сматрати одликама (музичке) баладе (Перичић/Сковран, 1991: 367). Исти је случај и са појавом дескриптивности у клавирској деоници, која уз промену карактера и темпа учествује у дочаравању расположења Митровићевих стихова.

Први део песме одликује се акордском пратњом, која помало подсећа на звуке посмртног марша. Певач објективно уводи лик заљубљене девојке, чија је лепота у стиховима приказана метафорама (‘ко дан лепа, ко цвет чедна’). Коњовић два пута излаже те метафоре, као да накратко жели да се заустави и да певачу пружи прилику да својом

интерпретацијом истакне девојчине квалитете. Те песничке метафоре су музички осликане мотивима који се варирано-секвентно понављају, а на реч `дан` и `цвет` Коњовић пише краћи мелизам и тражи појачавање динамике.

Пример бр. 11

Петар Коњовић, *Балада*, т. 12-21.

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line in two languages: Serbian and Russian. The first system of lyrics is:
 Serbian: *bi - la ko dan le - ra; ko svet se - dna, ko*
 Russian: *ра - дость, как день свет - лый, как цвет нежный, как*
 The second system of lyrics is:
 Serbian: *dan le - ra, ko svet se - dna, ra za - vo - le tom - ce*
 Russian: *день свет - лый, как цвет нежный. Влю - билась о - на в со -*
 Musical markings include dynamics like *p*, *f*, *dim.*, *mf*, and tempo markings like *piu mosso*. There are also slurs and accents over notes.

Други одсек песме доноси заплет, уводи се лик момка који оставља заљубљену девојку. Песник га пореди са лептиром, желећи да укаже на његову несталну природу. Коњовић то пажљиво прати, те мења врсту такта (из 2/4 у 9/8), убрзава темпо, уводи константан пулс триола и узлазни мотив у виду квартола, што уз јаче нагласке путем динамике и *sforzata* на ефектан начин слика карактер момка.

Пример бр. 12

Петар Коњовић, *Балада*, т. 34-38.

Allegro con brio.

f *rit.* *mf* *pp* *mf* *fz* *fz*

simile

то - - - - - се, то то - - - - - се леп - тир - бе - се, i
сед - - - - - то, со - сед - - - - - лю - бил не - дол - го, e

Још једна метафора се појављује у овом делу песме – након покретљиве вокалне деонице у вишем регистру гласа, што доприноси узбуђености музичког тока, дуже нотне вредности и силазни ток мелодије, са наглим падом у интервалу квинте, сликају речи `срца ледна`. У деоници леве руке пијанисте истичу се тонови са нагласцима, удвојени у октави, који се крећу поступно наниже.

Пример бр. 13

Петар Коњовић, *Балада*, т. 39-41.

У последњем делу песме враћа се акордски конципирана пратња у деоницу клавира, овога пута у дурском тоналитету, са сликањем звука звона и уз ознаку *solenemente*. Тиме се дочарава атмосфера свадбеног весеља у цркви. Песничку метафору `песма медна` Коњовић уводи поступним узлазом мелодијске линије, а слика је испевавањем на једном, поновљеном тону уз нагласке. Међутим, готово неприметно склизнуће у паралелни h-moll и силазни терцни скокови са одговарајућом артикулацијом музички дочаравају последњу метафору песме – `звон јеца`.

Пример бр. 14

Петар Коњовић, *Балада*, т. 54-63.

a tempo
U cr - - kvu se zva - ti kre - , si, taz - le - ža se pe - sma
To - ro - - птятся в церковь сва - ты, раз - но - сятся гром - ко

Più moderato

solenemente
f
me - dna, a sa cr - - kvu zvo - no je - sa :
пес - ни, ко - ло - коль - ний зво - н ри - да - ет :

pp * *pp* * *pp - simile*

Посебна карактеристика ове песме састоји се у појави рефрена и то у виду стиха `била једном ружа једна` након сваке строфе. Коњовић предвиђа да се он сваки пут изведе суптилно и тихо, па у партитури стоје ознаке за динамику (*pp* уз кратка крешенда и декрешенда) и начин извођења (*dolce* и *dolcissimo*). Употребом рефрена у уметничкој поезији интензивира се емоционалност лирске песме, а овде је у служби наглашавања трагичног исхода приче о остављеној девојци. Баш та болна распеваност Коњовићеве музике у рефрену највише и квалификује ову песму као пример фолклорно инспирисане,

али на слободнији начин. О тој припадности народној лирици више сведочи поетски стил Милорада Митровића, што највише потврђују употребљени придеви и поређења, као и коришћење речи `ружа` за девојку.

Инспирисаност фолклором и једноставност уметничке стилизације карактеристичне су за три композиције које такође припадају првој групи песама, али се попут „Баладе“ ипак разликују од уметничких севдалинки. У питању су „Народна“ на текст Владимира Видрића, као и „Попевка“ и „Међимурска“ на стихове кајавског дијалекта Драгутина Домјанића. Већ сами називи песама указују на фолклорно исходиште. Све три композиције захтевају изразито светлу, лирску боју гласа (*voce chiara*) и способност лаког певања у вишем регистру.

Попевка

Popeva si tiček,
Kak srebro mu glas,
Zvoni mu popevka,
Zvoni mu do nas.

Tak zlatno je sunce,
Tak vesel je svet,
Dišiju si rože,
Odpira se cvet.

A ti si tak draga,
Kak nikaj mi nî,
Kak sladka popevka
Tvoj smeh mi zvoni.

I vse mi vu suncu
I cvetju je sad,
Tak rad te ja imam,
Tak strašno rad!

Чистота интонације и деликатност у изведби нарочито су важни за „Попевку“, у којој се поред високог регистра сопрана користи и прозачна клавирска фактура са мноштвом украса. У наредном примеру видимо да композитор у клавирској деоници записује и ознаке попут *quasi tremolo* и *giocoso*.

Пример бр. 15

Петар Коњовић, *Попевка*, т. 1-8.

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of staves. The top system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the year '(1917)' is noted. The piano part includes markings 'f quasi trem.' and 'giocoso'. The middle system shows the vocal line with a treble clef and lyrics: 'Po - pe - va si ti - ček / По - ет в по - ле птич - ка,'. The bottom system shows the piano accompaniment continuing with a treble and bass clef. The score is in G major and 2/4 time.

Такође, композитор додатним ознакама у нотном тексту скреће пажњу на карактер песме – поред већ споменутог *giocoso* Коњовић тражи и *dolce, dolcissimo*. Иако почиње као песма о природи, она је заправо по жанру љубавна и говори о заљубљеном момку који посвуда види лик своје вољене и константно чује њен глас. Мекоћа кајкавског дијалекта, употреба епитета и примена одређених стилских фигура доприноси мелодичности и нежности ове Домјанићеве песме. Лирски субјект пореди смех своје драге са птичјом песмом (‘как слатка попевка твој глас ми звони’), а лепоту своје љубави са лепотом природе, пејзажом који је окупан сунцем (‘так златно је сунце, так весел је свет’). Мотив птице је често присутан у Домјанићевој поезији, она је симбол слободе, али исто тако се схвата као биће које нас својом песмом усхићује. Снажни аудио-визуелни елементи „Попевке“ имају задатак да на читаоца пренесу осећање среће и радости. (Repar, 2017: 174). Како би појачао интензитет осећања и својој песми дао одређени емоционални тон,

Домјанић је на неколико места употребио анафору као стилску фигуру која подразумева понављање једне или више речи на почетку узастопних стихова ('звони му попевка, звони му до нас' или 'так златно је сунце, так весел је свет'). Тиме је желео да изрази пуноћу и јачину осећања. Певач мора бити свестан свих ових детаља док интерпретира Коњовићеву композицију.

Иначе, мелодика и ритам Домјанићеве поезије, нарочито оне која је писана на кајкавском дијалекту, условили су појаву бројних композиција различитог жанра, понајвише соло песама и хорских остварења. Три Домјанићеве песме из Коњовићеве *Лирике* налазе се у највреднијој песниковој збирци *Кипци и попевке*, а из 1918. године потиче и композиторов циклус од пет песама *Загорски пејзажи* за женски хор и клавира, такође писаних на текстове овог хрватског песника. То потврђује да је и Коњовић био фасциниран Домјанићевим песмама.

Међимурска

Kakti srebro hajda cvete,
K njoj se pašći drago dete,
Hajda jošće zrela ni
Da bi mogla žeti ti!

Čez hajdinu steza vodi,
Po njoj duša moja hodi,
Kaj ti dobro puta znaš,

Da ne zajdeš v glib i šaš?

Vre i zvezda se zažiže,
Dalko je do tvoje hiže,
Komaj joj se vidi dim,
Hodi, pucek, rajše sim.

Sim ne vidiju te mama,
Kam buš tak si išla sama,
Dojdi, dugo čekam ja,
Lepše ti je, gde su dva.

Mali, beli su oblaki,
Išće si pajdaša vsaki,
Jen se bu razišel mam -
Vidiš, to je, kad je sam.

Strašno je gizdava duša,
Ne će da me nit posluša,
Znam, kaj znamenuje to:
Drugde čeka drugi gdo!

Ali kad bu hajda zrela,
Kad buš pak se verit štela,
Bum škrljak na vuho del,
Ne bum te nit poznat štel!

Да су Коњовићу биле блиске и једноставне стилизације песама фолклорне инспирације, може се видети у „Међимурској“ на Домјанићеве и „Народној“ на Видрићеве стихове. Хармонска слика ових песама је веома јасна, па тако имамо дурско-молски профил прве односно модалност друге песме. Такође, форма ових композиција је прегледнија и доноси редак случај појављивања вариране строфичности („Међимурска“) односно троделност са елементима репризирања материјала („Народна“). Клавирска пратња је углавном подређена удвајању мелодије вокалне деонице, што се може видети на примеру првих неколико тактова из „Међимурске“, где се поред удвајања појављује и препознатљива пратња у виду акордског разлагања у левој руци, што заиста није типично за Коњовићеве песме у *Лирици*.

Пример бр. 16

Петар Коњовић, *Међимурска*, т. 3-4

p
 kak ti sre - bro haj - da cve - te, kam se pa - šći dra - go de - te,
 Се - ре - бром бле - стит о - пуш - ка; где гу - ля - ет мо - я душ - ка,
p

Занимљиви детаљи који не би требали да промакну интерпретаторима ове песме тичу се појаве синкопа и малих дахова у нотном тексту. Они уносе мала померања или иступања у иначе равномеран музички ток песме, чија се једноставност, као што смо већ рекли, огледа у реткој појави клавирске пратње која је подређена мелодици гласа. У наредном примеру, који доноси последње тактове композиције, почев од текста `ne bum te ni poznat štel', уписани дахови стварају ефекат духовитости, а томе у прилог иде тиха динамика и убрзавање темпа (*string.* и *molto accel. e cresc.*). Веома је важно да се поштују наведене ознаке, јер оне не стоје као упутство за узимање даха, већ играју улогу цезуре у служби израза односно карактеризације музичког материјала.

Пример бр. 17

Петар Коњовић, *Међимурска*, т. 39-43.

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "bum škr. lak na vu - ho del, ne bum te ni poz - znat štel, a!" and "Šap - ku na bok na - kre - NA, ne vzglanju ja na te - bja, a!". Above the vocal line, markings include "rit.", "ten.", and "a tempo". The piano accompaniment has markings "rit.", "ten.", and "sfz a tempo p". The second system continues the vocal line with lyrics: "ne bum te ni, ne bum te ni poznat štel!" and "ne vzglanju ja, ne vzglanju ja na te - bja!". Above this system, markings include "string.", "p", and "molto accel. e cresc.". The piano accompaniment in the second system has markings "sfz string. p" and "fz". A "Red." marking is present at the bottom of the piano part in the second system, and an asterisk "*" is located below the piano part in the final measure.

Народна

Rumena ružo Lelijo,
Eno se oblak dijeli,
Nad zelen je pao vinograd
Pa se kida i bijeli.
Dunut će vihor s livada
Svijetlo će sunce sinut,
Moj će se soko razbojnik
Visoko k nebu vinut.

Rumena ružo Lelijo,
Daj da ti ljubim oči,
Vrana mi hata osedlaj
Golem mi pehar toči,
Te da projašim čaršijom
I poviknem s'jeda striku,
Lelijo, neka i on zna
Kada obiđoh diku!

У питању је љубавна песма на стихове Владимира Видрића. Те 1917. године Коњовић је написао неколико песама на стихове хрватских песника, наменивши их Маји Строци. Видрићеви стихови говоре о лирском субјекту који је поносан на своју драгу, он је весео и жели на свом коњу да прође кроз село и свима објави колико је воли. Његов соко ће високо полетети зато што осећа срећу свог господара. Описи природе у овој песми имају улогу да појачају радост заљубљеног момка и да славе лепоту, младост и љубав. Сетимо се да сличну ситуацију имамо и у „Попевци“ на Домјанићеве стихове, где се лепота природе везује уз љубавна осећања песника. Зарад описа природе Видрић користи

следеће епитете – **бели** облак, **зелен** виноград, **свијетло** сунце. Ова песма је певљива, полетна, пуна енергије. О снази носиоца доживљаја говоре и типични симболи јунаштва – соко и коњ. Он своју драгу пореди са руменом ружом, што представља очигледан утицај народног песништва.

Коњовић је свакако добро препознао карактер и тон Видрићевих стихова и написао једну готово химничну песму у којој мелодика, претежно писана у вишем регистру сопрана, и клавирска фактура, поједностављена и усмерена на удвајање деонице гласа, дочаравају полет и енергичност поносног и заљубљеног момка, који у својој радости жели свима да објави своју љубав и да са њима наздрави (‘голем ми пехар наточи, те да пројашим чаршијом’). Високо позиционирана деоница гласа и преовлађивање *legato* артикулације подсећају на песме типа уметничке севдалинке, те се и овде од певача тражи издржљивост приликом вајања дужих фраза.

Интерпретатор посебно треба да обрати пажњу на то да Коњовић, пратећи звучну пластику Видрићевих стихова, музички ток своје композиције увек води према другом такту у свакој фрази. Не само да ће извођач тако остати веран Коњовићевој замисли, него ће и себи у великој мери олакшати интерпретацију, која је без сумње изазовна због константног кретања у вишем регистру гласа, мелодике која је извајана у широким потезима, као и због лаганијег темпа. У наредном примеру можемо видети да у седмом такту, на реч ‘ружо’, композитор ставља акценат и пише краћи мелизам, чиме јасно ставља до знања певачу да ту жели благи ослонац. Зато је потребно да се претходна три тона, иако испевана због траженог портата, воде према напред, према почетку наредног такта.

Пример бр. 18

Петар Коњовић, *Народна*, т. 1-8.

Andante poco largo. (1917)

f più rubato

ten.

dim.

f

ten.

Ru - me - na ru - zo Le - lijo,
A - ла - я ро - за се - ля,

2. 3. Песме слободне инспирације

Поред песама у духу фолклора, Коњовић је писао и вокалне минијатуре слободне инспирације, показујући и у том домену велику разноврсност израза. Композиторов језик се креће у домену романтичарског стила, с тим да се у складу са садржајем стихова он појачава у смеру позног романтизма, што се примећује по сложеном хармонском језику, компликованој ритмичкој слици, аутономном третману гласа и клавира, као и мелодици више декламативног и речитативног профила. Елементи импресионизма, пре свега у хармонском језику и суздржанијем изразу, такође боје романтичарску основу музике у појединим песмама. Вокална мелодика песама креће се од речитативне, преко једноставно распеване до ариозне.

У збирци *Лирика* налазе се две композиције писане на стихове Миховила Николића – „Ноћ“ и „Chanson“. Обе се по својим особеностима могу сврстати у групу песама писаних према дескриптивној лирици. Поезија хрватског песника уместо динамичког, наративног успоставља статички, дескриптивни принцип (Стефановић, 2007: 367). Иако је музиколог Ана Стефановић дефинисала овакве Коњовићеве песме као остварења у којима се налази већа суздржаност израза и редукција звука, то се односи само на „Chanson“, иако обе Николићеве песничке креације по садржају не доносе динамичну нарацију већ само статичан опис. Декламација и речитативност вокалне деонице примећује се у обема песмама, с тим да се мелодијски обим много више расцветава у првој. У њима се, према мишљењу Властимира Перичића, препознаје „...Коњовићев поступак обликовања експресивне декламације из говорних флексија.“ (Перичић, 1969: 193).

Chanson

Zamrlo jezero . . . Sanjivo mir se
Nad dubokom vodom toči,
Snivaju zvijezde jezeru na dnu
ko nimfine da su oči.

Kadkad se digne oblačić bliedi,
kakkada vjetrić dune,
S obale kao da nečija ruka
harfine dira strune –
A onda opet mir i tišina,
Zamire muzika vruća –
Na obali nimfa plače i plače
Od žudnje, od strasnog čeznuća . . .

Метричка и мелодијско-ритмичка слика вокалне деонице нарочито се подудара са контуром говора у композицији „Chanson“. Посебна одлика Коњовићеве мелодике огледа се у употреби дуола као примера прецизне акценатске транспозиције двосложница – дигне, ветар, струне, онда, опет, плаче, страсног. Таква ритмичка слика стиха карактеристична је за Коњовића, Милојевића и Христића, који су продрли у садржај и метрику стихова, као и у њихову прозодију и ритам говора (Обреновић, 2016: 32). Наредни пример показује колико Коњовићева прецизност у преношењу ритма говора у музику од самог певача тражи да више изговара текст на одређеним тонским висинама. Овде дуоле неминовно долазе у раскорак са триолским покретом у клавиру, што указује на примену полиритмије.

Пример бр. 18

Петар Коњовић, *Chanson*, т. 5-8.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics: "Sa - nji - vo mir se nad du - bo - kom" and "Им о - вла - де - ли тре - пе - та - ња". The piano accompaniment is marked "sempre ppp". The second system continues the vocal line with lyrics: "vo - dom to - ci." and "ти - хой но - ва.". The piano accompaniment is marked "poco a poco dim.". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), a 4/4 time signature, and dynamic markings.

Благовзвучност Николићевих стихова постигнута је употребом низа карактеристичних песничких поступака, нарочито кроз персонификацију и алитерацију. Еуфонија или благовзвучност, складност звукова проистиче не само из риме као очекиваног и честог поступка у поезији, него и путем примене различитих стилских фигура. У песми „Chanson“ уочена је појава персонификације – `снимају звијезде`, `замрло језеро`, `замире

музика`. Последња два примера доносе и алитерацију (`замрло језеро` и `замире музика`), која подразумева понављање истих сугласника у више узастопних речи, чиме се производи снажан звучни ефекат. Како се код персонификације расположења преносе на предмете или појаве из природе, она је емоционална фигура. Њом се такође оживљавају и конкретизују слике, па се она може сматрати и сликовитом фигуром. У сваком случају, употребом персонификације песник жели да постигне сликовитост израза и да продуби емоционалност свог песничког казивања.

На неколико места композитор користи тонско сликање – понављање тонова у гласу и константан триолски покрет у клавирском парту описују мирну површину језера (то се види у претходном примеру); узлазна и силазна арпеђа у клавирској деоници у виду квартола, уз ознаку *alla arpa*, сликају речи `харфине дира струне`; мир и тишина се веома једноставним музичким средствима и уз крајњу редукцију звука дочаравају понављањем једног тона у деоници певача, уз додатне ознаке које сугеришу начин извођења (*pizzicato sostenuto, sotto voce*). Такви готово импресионистички поступци могу се видети у следећем примеру, где се појављује и полиритмија између гласа и клавира на стих `харфине дира струне`, али и већ споменуте дуоле.

Пример бр. 19

Петар Коњовић, *Chanson*, т. 22-30.

sempre dimin.

ka-o da ne-či-ja tu-ka, har-fi-ne di-ta stru-ne:
тро-га-ют струны на ар-фе чьи-то не-зри-мы-е ру-ки.

alla grpa ppp

più sosten. sotto voce *Tempo I.* *p*

i on-da o-pet mir i ti-ši-na, za-mi-te
И вот о-пять по-кой и безмолвье: за-мерли

(lunga)

ppp *ppp*

Једино се при помену јаких емоција, као што су жудња и чезнуће, у вокалној деоници јављају дуже нотне вредности са појачавањем звука и скоком навише.

Пример бр. 20

Петар Коњовић, *Chanson*, т. 36-44.

The image displays a musical score for a song titled "Chanson" by Petar Konjović. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Serbian, with some words in italics. The first system includes the lyrics "pla. se, od žu chje od" and "плачет, стра - да Я от". The second system includes "stasnog ce - xli ca!" and "гора раз - лу ки.". Performance instructions include "affettuoso" at the beginning of the second system, "mf" (mezzo-forte) in the piano part of the first system, "allarg." (allargando) in the piano part of the second system, and "p tranquillo" (piano tranquillo) at the end of the second system. The piano part features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Динамички план Коњовићеве песме „Chanson“ прати значење стихова – мир првог и трећег дела дат је у веома тихој динамици (*sempre ppp*), док се у средњем одсеку композиције, коју карактерише и нешто распеванија мелодијска линија, јавља гласнија динамика и појачавање звука.

Нoћ

Šuti šuma i driema,
Spavaju visoke jele,
Vazduhom lietaju ptice
Nemirno – ko da se sele.

Nigdje nema života.
I nebo i zemlja spava,
Usnuše bori i paprat
I hrast i cviet i trava.

Tek noć se šulja i šulja,
Noć teška i umiruća,
Ko da joj umrla zviezda
Sanje i strastnog čeznuća...

Ова песма Миховила Николића у оригиналу носи назив „Шути шума“. Мноштво стилских фигура у овој песми појачавају њену сугестивност и емоционални тон. Тишину и успаваност природе, као и својеврсну мистичност атмосфере, Николић дочарава употребом персонификације (‘шути шума и дриема, сновијају високе јеле’, ‘и небо и земља спава, уснуше бори и папрат и храст и цвиет и трава’). На једном месту уочава се и таутологија као стилска фигура код које се гомилају речи истог или сличног значења у циљу појачавања израза и осећања (‘тек ноћ се шуља и шуља’). Песник је тим поступком очигледно желео да изрази страх, који је на неки начин већ успостављен кроз атмосферу ноћи.

Као и у претходној песми, тако је и овде дескриптивност поезије условила музички ток дефинисан статичким принципом. Мелодика је више декламативна и речитативна,

одликује се фрагментарношћу, али је њен амбитус већи у односу на „Chanson“ и креће се у распону од d1 до b2, што и наводи на закључак да песма нема у потпуности суздржан израз. Коњовић на неколико места прибегава тонском сликању Николићевих стихова – клавир дочарава немирни лет птица узлазним арпеђима уз ознаку *crescendo e stringendo*; држани акорди у троструком пиану и са ознаком *più mesto* прате декламацију гласа на речи `нигде нема живота, и небо и земља спава`; хроматско спуштање мелодије у *legato* артикулацији и додате ознаке за *tenuto* дочарава стихове `ноћ хладна и умирућа`. Наредна три примера показују наведене поступке, који од певача захтевају прилагођавање израза у интерпретацији и боје гласа.

Пример бр. 21

Петар Коњовић, *Ноћ*, т. 8-13.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics: "je - le, uax - du - hom lie - ta - ju pti - ce, ne - e - ли, в прозрач - ном воз - ду - хе пти - цы вскру -". The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with lyrics: "mit жи - - - - - по лись ко да се се - ле. и по - ле - те - ли.". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *fp*, *cresc. e string.*, *dim.*, and *f-p*.

Пример бр. 22 , Петар Коњовић, *Ноћ*, т. 14-23.

Tempo I.
Ni - gdje ne - ma ži -
Тиль про - зрачна - я

molto string.
pp

ppp più mesto

vo - ta, i ne - bo i ze - mlja sra - va, i - sni - se bo - ti, i
всюду, ей не - бо и звезды вне - млют, в сон по - гру эн - ли - ся

rass più

p
fpp

Пример бр. 23 , Петар Коњовић, *Ноћ*, т. 32-34.

пос ња - дна і у - ми - ти - ца,
хлад - на - я ноць у - ми - ра - нья,

cresc. e accel.

Песма о двоје

Данас ме је заборавила
моја мала птица!

Ја имам једну малу птицу,
и често на прозор ми долази мој,
да, да, и цвркуће и пева, пева,
цвркуће и пева...
а ја је слушам, слушам,
а души мојој крила расту,
крила као што их има моја мала птица.

И тако крадемо божји дан,
ко што крадемо комадић среће,
ја и моја мала птица...

Ах, данас ме је заборавила
моја мала птица!
заборавила...

Када се говори о суздржаном и суптилном лирском изразу, тада се свакако мисли и на композицију „Песма о двоје“, која такође представља изразити пример речитативно конципиране мелодике. Коњовић је аутор и стихова и музике за ову песму. Према речима Ане Стефановић, у питању је једно од најуспелијих композиторских остварења, у највећој мери засновано на импресионистичкој поезици (Стефановић, 2007: 367). Лирски дијалог између песника и птице дочаран је прозачном клавирском фактуром која обилује украсима и трилерима, што показује неколико тактова у наредном примеру.

Пример бр. 24

Петар Коњовић, *Песма о двоје*, т. 6-13.

sp *Mosso*

Ja i mam jednu malu pticu, i
Est' u mene na malen na pticu, i

Mosso
pp

sto na prozorim dalazi moj, da da i
va sto sa dit sa ko mene na okno; da da, ste.

sp

Вечерња песма

Спушта се благо вече,
кроз ваздух лахор струји,
спавај ми драго чедо,
баји, буји, баји, буји.

Бабо је наш гле тамо
где море силно хуји
звездом нам поздрав шаље
паји, буји, паји, буји!

Ал' сутра зором раном,
сунашце кад засјаји,
наш бабо ће нам доћи,
буји, паји, буји, паји!

Док је за већину песама у Коњовићевој *Лирици* карактеристична густа клавирска фактура, често независно третирана у односу на глас, уз по који изузетак, крајња једноставност и суздржаност у изразу одликује „Вечерњу песму“. Композитор је и овде аутор стихова и музике. Песма се жанровски може сврстати у успаванку, о чему најбоље сведочи препознатљиви припев `буји, баји`. Док пијаниста свира интервале под педалом, уз ознаку *tranquillo assai*, певач изводи мелодику суженог обима и силазног покрета. Варирана строфичност, без тематског контраста, уз појаву мутације, још више говори о једноставности ове композиције, чија је мелодика попут оне у дечјој песми, а динамика претежно тиха.

Пример бр. 25

Петар Коњовић, *Вечерња песма*, т. 1-5.

(1906)

*Andante molto espressivo e dolce
semplice*

*p tranquillo assai
con Led. * Led.*

Spi - šta se bla - go ve - će, kroz va - zduh la - hor stru - ji,
Ти - хо спу - стил - ся ве - чер, в воз - ду - хе ды - шет све - жость.

p *pp*

sra - vaj mi dra - go ce - do, ba - ji, bu - ji, ba - ji, bu - ji.
спи, мой ре - бѣ - нок ми - лый, ба - ю, ба - ю, ба - ю, ба - ю.

Све до сада наведене песме траже од певача да буде изразит лиричар и прави интерпретатор соло песме као жанра камерне музике.

Ноћни лотос

Daleko prek plavih planinah
I dalje od oblakov belih
Veliju, da cvet je, kaj samo
Po noći odpira svoj kelih.

Po noći, kad meseca svetlo
Kak srebro se z neba preleva
Na reku i dole, a v lugu
Slaviček popeva, popeva.

I tiho trepećeju krilci,
Budiju metulji se šari,
Tam cvete vam noćni taj lotos,
Na reki, na Godavari.

Prek vodiju steze od srebra,
Tam hodiju senje po noći,
Tam vse je tak čudno i lepo,
Da niti povedat ni moći.

Veliju: i čoveku v duši
Taj cvet je, al skrit je gliboko
I samo ga v ljubavi vidi
Deteta nedužnoga oko.

"Pak morti i zbilja!" ste rekli

I rukom ste pokrili oči,
A ja sem se zmisлил na senje,
Na lotos i mesečne noći...

Далеко преко планина и даље од облака расте један цвет који само ноћу отвара своје латице. Тај ноћни лотос цвета само онда када је све тихо, када је природа мирна и када месец сребром сјаји. Немогуће је речима описати лепоту тог чудноватог призора, казују нам песникови стихови у песми „Ноћни лотос“. Цветање лотоса прати славујева песма и лептири шарених крила. У сваком човеку постоји тај цвет, свако га у себи гаји, али да бисмо га видели, душа мора да нам буде чиста и невина као децја. Ноћни лотос је у овој песми Драгутина Домјанића, писаној на кајкавском дијалекту, послужио као метафора за нешто најчистије и најискреније у човеку. Управо због тога, Коњовићева песма садржи лајтмотив лотоса који се више пута понавља током композиције, понекад и варирано или у скраћеном виду. Излаже се већ на самом почетку песме у деоници клавира, а композитор га провлачи и кроз вокални парт. У наредном примеру види се његово излагање у деоници гласа на речи `лотос` пред сам крај песме. Одмах потом се варирано понавља и у деоници клавира.

Пример бр. 26

Петар Коњовић, *Ноћни лотос*, т. 58-61.

The image shows a musical score for the song "Noćni lotos" by Petar Konjović. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has lyrics in two lines: "se nje, na lo- tos, i me-se-čne no-ći." and "da- ja, i lo- tos, i lu-nisne no-ći." The piano part is marked "ppp".

Овде је потребно нагласити да се Коњовић и поред писања високих тонова у овој песми ипак придржава крајње судржаности у изразу, те на почетку горе наведеног примера певач мора у двоструко тихој динамици суптилно да изведе тон b2 октавним скоком навише. Тај тон мора бити интонативно чист и јасан, меко атакиран преко звучног консонанта `с` у речи `сење`, а висока позиција гласа и подршка дахом мора бити задржана и у даљем току композиције, нарочито због тога што се спуша у нижи регистар. Звучна пластика текста препознаје се по употреби триоле на реч `месечне`.

Ишчекивање

Dođi mi noći, raspi zvezde,
za tobom žudi, srce moje.

Pruži mi ruku srebrn mjesече,
s tobom, s tobom ću poći
kada se veče sumorno spusti
na tiho cvieće, na tiho cvieće.

Pa ćemo lebdjet ko magle lake,
iznad krovova blistavih gradskih,
pa ćemo tražiti ima l' oltara,
pred kojim mogu tamjan da palim.
Pa ćemo tražiti grobnicu hladnu
kamo ću spremiti usahlu žaru s mojim veseljem!

O dođi noći,
o raspi zvezde!

za tobom žudi srce moje.
Za tobom čežnem, ti ideale,
koji još nikad, još nikad video nisam.
Za tihe noći dolaze meni svil'ne tanke obrve crne,
i usne rujne!

A prsti moji gore od želje
prebirat vlasi meke tvoje,
nigda još neviđeni
moj sveti ideale.

I tako sjedim kroz noć cielu
dok zora zarudi, mjesec probliedi,
i uzalud na obrve meke
ja čekam, i usne rujne!

Ова композиција, писана на стихове хрватског песника Јулија Бенеша, има прокомпоновану форму, мада се уочава репризирање материјала у последњем одсеку. Коњовић је упознао Бенеша током својих студија композиције у Прагу.

Вокална мелодика „...neposredno proizilazi iz deklamacije teksta, kao zvučna plastika govora...” (Кућкалић, 1975: 123). У том смислу, посебно су занимљива два кратка примера која илуструју Коњовићев брижљив однос према звучној пластици текста.

Први, попут многих сличних у *Лирици*, упозорава певача да не испевава тоне који би нарушили правилну дикцију речи `ноћи`. Зато композитор под луком записује две ознаке – *staccato* и *tenuto*. На реч `звезде`, пак, Коњовић дозвољава распевавање. Не чуди ни то што се за извођење интервала у клавирској деоници тражи слична артикулација (*staccato* под луком). Све то доприноси стварању осећаја лакоће, без обзира на кантабилност одсека и тражени *legato*. Песник у својој самоћи комуницира са природом, па је и музика импресионистички танана и суздржана. У доле наведеном примеру, поред

ознаке *molto tranquillo*, композитор тражи од пијанисте да користи леви педал и зато испод линијског система записује ознаку *una corda*, која доноси мекши тон клавира.

Пример бр. 27

Петар Коњовић, *Ишчекивање*, т. 47-52.

Poco meno.

molto tranquillo

ppp

una corda

o do - dji no - ci, o ta - spi zvie - zde
O noch, pri - di - zhe! zazhi vse zve - zdy!

Други одломак доноси правилну музичку транспозицију речи `меке твоје`. Не прекидајући линију легата, интерпретатор мора да поштује записану артикулацију, као и осминску паузу пред тоном *b1*.

Пример бр. 28

Петар Коњовић, *Ишчекивање*, т. 82-84.

via

pp

f

ped.

via si me ke tvo - je,
KOC TBO - HX шел - ко - вих,

Међутим, и поред тога, мелодика ове песме има широк распон, а композитор по потреби распевава деоницу гласа на одређене речи, не одустајући од принципа прецизног преношења мелодике и ритмике говора у музику. Хармонски језик има колористичку улогу.

Посреди је љубавна песма од шест строфа са различитим бројем стихова, чија дужина веома варира и нема риме. Такав слободан стих је карактеристичан за песнике који су стварали између два рата. Лирски субјект упућује позив драгој за којом жуди. Природа му је у томе сарадник и саговорник. Бенешић у том погледу користи апострофу као стилску фигуру у којој се песник, увек у вокативу, обраћа стварима или појавама у природи, желећи да са њима успостави блискији однос ('дођи ми ноћи', 'пружи ми руку сребрн месече'). То и певач мора да има на уму када интерпретира песму, зато што мора да прилагоди боју гласа када се обраћа природи. Песник је пун љубави и неког чудноватог елана, па му се чини да ће полетети и са висине посматрати свет ('па ћемо лебдјет ко магле лаке, изнад кровова блиставих градских'). Изненадним убрзавањем темпа (*ritto accel.*) и арпеђима у клавирском парту Коњовић слика наведене стихове, али и устрепталост самог лирског субјекта. Иако никада до сада није видео нити осетио те 'усне рујне' о којима машта, песник и даље сав усплахирен дрхти од помисли да ће једном моћи да додирује косу своје драге. Иако то може бити узалудно надање, он и даље чека. Вољену особу песник назива идеалом, а Коњовић оба пута у том тренутку распевава вокалну деоницу, што указује на чежњу и занос заљубљеног.

О, погледај

О, погледај звезде јасне,

О, погледај ноћи тије,

О, наслони милу главу

Ту где срце моје бије.

Па што си ми тако сетна,
Па што си ми тако бледа?
О, кажи ми шта ти срце -
Моје срце приповеда.

Каже ли ти миле снове,
Бајну тугу, слатке ваје,
Пева ли ти златне наде
И румене уздисаје?

Видим, видим, све већ знадеш,
Издају те сјајне очи,
Издаје те ова румен,
Ова суза то сведочи.

Песма је компонована на стихове Јована Јовановића Змаја, који се налазе у збирци „Ђулићи“. Састоји се од четири катрена, а стих је осмерац. Форма Коњовићеве композиције је прокомпонована, расположење је лирско, а тон песме је егзалтиран. Својеврсна присност Змајеве поезије постигнута је директним обраћањем песника својој драгој, употребом придева који потенцирају нежност (‘ноћи тије’, ‘милу главу’, ‘златне наде’, ‘румене уздисаје’), као и појавом локализама (‘знадеш’).

Деонице гласа и клавира замишљене су аутономно. У вокалној мелодици често се јављају акценти који су у служби патоса, што се јасно препознаје по кретању мелодије најпре скоком навише у дужу нотну вредност, па постепено наниже са финалним падом. Песма почиње у тоналитету В-dura, али у композицији ипак доминира g-moll, који се јасно успоставља тек од деветог такта, а песма се завршава на његовој доминанти. Основни тоналитет композиције напушта се на тренутке иступањем у друге тоналитете. Прекомерни квинтакорди и умањени септакорди честа су средства хроматске и

енхармонске модулације. Неопређеност тоналитета и хармонска нестабилност ове песме типично су стилско обележје касног романтизма. Богата и компликована ритмичка структура – пунктирани ритмови, синкопе, триоле, квинтоле и појава различитих ритмова између гласа и клавира – потврђује чињеницу да Коњовић тежи пластичном изражавању поетског текста. Певач ни у овој песми не сме да се оглуши о композиторову употребу ознака за *staccato* и *tenuto* под луком на речи `јасне`, `тије`, `сведочи` и `бледа`.

Присен

И опет, опет си дошла,
У сјајни поноћни час,
и као мирисом липа
мој трем ми одахну вас.

И опет, опет си дошла,
дочаро ми те је сан,
на челу осетих врелом
твој меки љиљанов длан.

По лицу просу се моме
богата, златна ти влас,
и као музика сфера
сребрн ти зајеца глас...

У твоје безданом оку
затрепта прекор и бол,
а као сунчани зраци

обли ти лик ореол.

И ја, ах, скрушене душе
Обгрлит хтедох ти лик,-
Ал` тебе неста, и чух тек
у ноћи пригушен цик...

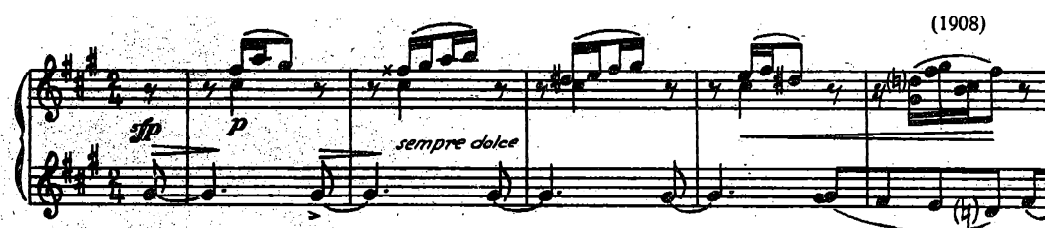
...Ноћ хуји, хуји...и дршће
месечев крвави рог,
а ја те чекам, занесен
мирисом присена твог...

Ово је љубавна песма која се састоји од шест катрена, тј. од шест строфа од по четири стиха. Главни лик песме осећа присуство идеалне драге у сну. Опија га мирис липа, додирује га белина њеног длана, а њена коса пада по његовом лицу. Она има најдивнији глас, а изнад њене главе стоји ореол. Потпуно опијен овим призором, он жели да је додирне, али се враћа у стварност и схвата да ње нема, да је све то било само привиђење. Међутим, он и даље чека своју савршену драгу, иако га плаше ноћ која хуји и месечев крвави рог. Ове веома сугестивне поетске слике, својеврсне визије из стихова Вељка Петровића, композитор је дочарао етеричном музиком. Мноштво поређења (и као музика сфера, сребрн ти зајеца глас`, `и као сунчани зраци, обли ти лик ореол`), појава ономатопеје (ноћ хуји, хуји`) и синестезије (сребрн глас, мирис присена твог), као и разноврсни епитети (сјајни поноћни час, вруће чело, мали љиљанов длан, богата златна влас, бездано око), пружају јаснију слику песникове намере да дочара привиђење заљубљеног момка који сања идеално женско биће.

Коњовићева песма има прокомпоновану форму. Карактеристични мотиви се провлаче у клавијарској деоници током читаве композиције, а излажу се на самом почетку песме.

Пример бр. 29

Петар Коњовић, *Присен*, т. 1-6.



Композитор у неколико наврата прибегава тонском сликању Петровићевих стихова, па тако лепоту гласа идеалне драге дочарава разлагањем акорада и исписаним трилерима у клавирској деоници, док се од певача тражи да отпева упадљив октавни скок навише. Крешендо до гласне динамике то подржава. Октавни скок је потребно извести тако да слушацац нема утисак великог интервалског кретања навише и зато је важно да певач на истом техничком месту, на позицији доњег тона, јасно изговори консонант `р` и потом спретно и са потпуно опуштеним фонаторним апаратом, без подизања гркљана, испева тон g2. Вибрантан звук гласа на овом месту се добија и уз адекватну подршку даха, која је усклађена са претходно наведеним радњама.

Пример бр. 30 , Петар Коњовић, *Присен*, т. 40-42.

Musical score for Example 30. It consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part begins with a dynamic marking of *cresc.* (crescendo), followed by *f* (fortissimo). The vocal line has lyrics in Cyrillic: "i ka - o mi - ri - ka s'e - ra, / и словно му - њи - ка с не - ба,". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, creating a rich harmonic texture.

Док овај пример представља музичку илустрацију усхићења заљубљеног момка, којем глас вољене особе звучи `као музика сфера`, наредни одломак доноси нешто сасвим супротно – пригушен цик у ноћи. Коњовић знатно спушта мелодију гласа, захтева да се она изведе као мелодизовани говор, у тихој динамици (*pp*) и кроз шапат (*sotto voce*). Такви контрасти у карактеру мелодике, писани у духу позног романтизма, свакако представљају изазов за певача.

Пример бр. 31

Петар Коњовић, *Присен*, т. 62-66.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the instruction *sotto voce* and *pp*. The piano accompaniment starts with *mistico* and *pp*. The lyrics are written in both Italian and Serbian. The Italian lyrics are: *al' te-be me-sta i' cuh tek u po-zi pri-gu-sen cik.* The Serbian lyrics are: *Но ты исчезла, и слышал я лишь приглу-шен ный крик.* The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word *cresc.* is written at the bottom right of the piano part.

Празна ноћ

Сањо сам, а да ока нисам трено
О твојој облој руци и о крилу,
свилено што је, младо и румено,
ко грана цветне брескве у априлу.

Јесења ноћ ми избу прогутала.
С постеље пири ко тамничка језа;
из мрака сија рој стооких хала;
- а душа трепти чежњом витих бреза...

О, ти ни не знаш за ноћ празну, худу,
Кад крв од жуди ври, хуји и гусне,
за усном драге када узалуду,
ко грозничаве жедне, горе усне...

О, ти ни не знаш како кроз ноћ сиј`у,
и тражећи те продиру даљину,
пар будних, црних, великих очију,
да као звезде гасе се и гину...

Ова љубавна песма Вељка Петровића садржи четири катрена. Носилац доживљаја није спавао целе ноћи зато што је сањао своју драгу (‘сањо сам, а да ока нисам трено’). Мори га самоћа, он жуди за њеним уснама. Сматра да она није свесна његових осећања, али ће је он без обзира на то и даље тражити. Грозничавост његових љубавних осећања песник је дочарао употребом низа поступака, којима је појачао експресивност свог казивања и показао интензитет својих осећања. У том смислу, посебно се издваја појава

персонификације у стиховима `а душа дрхти чежњом, дрхти чежњом витих бреза`, где се уочава и употреба палилогије – стилске фигуре која подразумева понављање једне или више речи на крају једног и на почетку наредног стиха. Тиме се појачава значење поновљене речи, а самим тим и осећање које она носи. Персонификација се препознаје и у стиху `јесења ноћ ми избу прогутала` и она читаоца/слушаоца уводи у песникову душу, измучену можда узалудном жудњом и самоћом. Након двотактног клавирског увода, у тихој динамици и са ознаком *cantabile*, изненада се тражи појачавање звука и убрзавање темпа, а узбуђеност је додатно сугерисана тремолом у деоници леве руке пијанисте. Такве нагле промене у карактеру потврђују позноромантичарски третман жанра соло песме, па и од певача захтевају способност модификације боје и карактера свог гласа.

Пример бр. 32

Петар Коњовић, *Празна ноћ*, т. 11-16.

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part starts with a *p cantabile* marking. The vocal line has lyrics in Latin and Cyrillic. The second system continues the piece, featuring a *sempre poco più* marking and a tremolo in the left hand. The piano part includes a *ff* dynamic marking. The vocal line continues with more lyrics.

Грозничавост лирског субјекта ове песме добија свој пуни израз кроз градацију, те у наредном одсеку композиције, који почиње стихом `о ти ни не знаш за ноћ`, Коњовић

пише изломљену вокалну деоницу и згушњава клавирску фактуру, па тиме подиже емотивни набој песме у односу на претходни музички ток. Композиција се завршава уз постепени смирај – клавирска деоница постаје прозачнија, а динамика далеко тиша.

Ја носим лик твој у души

Ја носим лик твој у души,
ко ружа што носи мирис.
Још тобом одише свака
мисо ми, биће ми све...

Суморно, сломљено срце,
то моје сломљено срце,
како је весело сад!...

Суморно, сломљено срце,
то моје сломљено срце;
пред твоје сунчане очи
ја сам га изнео крваво...

И сад ко брилијант када се
наскро сунчева зрака,
опијен светлошћу дана,
оно ми блиста у ноћи
теготе, ниска живота,
напора, сумња и јада...
Ко брилијант оно ми блиста.

То моје сломљено срце,
суморно, сломљено срце,
- како је весело сад!

У овој љубавној песми Вељка Петровића, са слободним стихом и без риме, стилским фигурама се постиже експресивност језика и емотивни набој аутора. Низом различитих епитета, колористичких и персонификованих, као и употребом поређења, песник у узастопним стиховима гради веома упечатљиву слику – суморно, сломљено срце, сунчане очи, крваво срце и `ко бриљант кад се насрчко сунчева зрака`. Песник је оваквим језиком на веома сугестиван начин поручио да је његово срце било рањено и крваво све док га није обасјао поглед њених очију који доноси блиставу сунчеву светлост. О томе најбоље сведочи својеврсни рефрен песме који је изграђен на принципу контраста као стилске фигуре – `то моје сломљено срце, како је весело сад`. Понављањем тог рефрена песми се даје емоционални тон. Због тога се у Коњовићевој композицији као посебно интересантно издваја појава истих мотива на споменуте стихове. Они се преносе и у деоницу клавира. У следећем примеру се види последња појава тих мотива. Обратите пажњу на употребу триола и на ознаку *quasi parlando*, као и на поновно коришћење стаката односно стаката и тенута под луком на одређене речи, што потврђује композиторову бригу о звучној пластици текста.

Пример бр. 33

Петар Коњовић, *Ја носим лик твој у души*, т. 43-50.

quasi parlando
Su - mor - no, slo - mje - no sr - ce, to - to - je slo - mje - no sr - ce, ka - ko - je ve - se - lo
Больно - е, грустно - е серд - це, мо - ё то грустно - е серд - це, радостно блещет о -

pp
f
pp
con dolore
sad!
но!
Ka - ko - je ve - se - lo sad!
радостно блещет о - но!

pp
f
sempre dim pp

Лирску љубавну поезију ове песме Коњовић је, према речима Надежде Мосусове, „...остварио патетичном и егзалтираном музиком, препуном дисонанци као и мелодијом великих интервала...” (Мосусова, 1967: 8). Употреба полиритмије и полиметрије, аутономно третирање деонице гласа и клавира, као и емотивни набој сугерисан ознакама *con dolore* и *con passione*, сликају туробну атмосферу Петровићевих стихова.

Реци мени бијели крине

Реци мени бијели крине,
ко ти таки мирис даде,
са звијезда, дал`са висине
у чашицу твоју паде.

Ил` те ноћу плахе вије
својим бистрим врелом росе
те по теби друге миле,
разаплиећу бујне косе.

Реци мени бијели крине
овај мирис, пунан ноћи
анђео ми један дава:
На мом крилу сваке ноћи,
твоје драге душа спава.
Реци мени бијели крине!

Посебна одлика ове песме прокомпоноване форме, писане на стихове Алексе Шантића, јесте појава хоризонталне полиметрије, која се читује кроз промену мера, као и полиритмије, што се препознаје у истовременом наступу више различитих ритмичких образаца у деоницама гласа и клавира. Додатни изазов за правилну интерпретацију лежи у мелодијској контури вокалне деонице која се подудара са мелодијом и ритмиком Шантићевих стихова.

Темпо *vivo*, гласна динамика, појава квинтола и секстола наизменично у клавирским деоницама као и повремена декрешенда, сликају узбуђење момка који је опијен мирисом цвета и пита се зашто он тако лепо мирише. Својеврсни рефрен песме на

стих `реци мени бијели крине` три пута се понавља током композиције – на самом почетку, затим на крају првог дела песме и напослетку у последњим тактовима. Сваки пут се јавља у нешто измењеном виду – други пут га Коњовић продужава на четири такта у односу на првобитна два, чиме очигледно жели да, успоравањем музичког тока, заокружи прву целину композиције, у којој момак упућује питање крину (`реци мени бијели крине, ко ти таки мирис даде`); трећи пут се излаже на самом крају песме (`реци бијели крине`), након што крин открива зашто је његов мирис тако опојан.

Варирањем клавирске фактуре Коњовић слика атмосферу стихова – споменуто смењивање квинтола и секстола, као и коришћење полиритмије у првом делу песме дочаравају опијеност момка и његову запитаност; други део песме почиње у троструком пиану, темпо се успорава у односу на претходни музички ток, а клавирска фактура се поједностављује, што музички осликава разрешење – `на мом крилу сваке ноћи, твоје драге душа спава`. Иако је ова песма изразито лирски обојена и више суздржаног карактера, са вокалном деоницом речитативног профила, Коњовић даје певачу прилику да се на тренутак распева приликом понављања једног дела последњег стиха (`твоје драге`) и тада се у гласној динамици достиже највиши тон у песми (a2), дужег трајања и са ознаком *tenuto*. Насупрот томе, Коњовић више пута скреће пажњу певачу да не продужи сувише трајање одређених нотних вредности, што би угрозило однос између речи и музике, о којем је он као композитор увек водио бригу. У том смислу, важно је скренути пажњу певачу на постојање ознака за *staccato* и *tenuto* под луком за речи `паде`, `ноћу`, `косе` и `крине` односно само за *staccato* под луком на реч `росе`.

Чекање

У тавно зеленом сѐду, где мирта слађано мири,
Заветни чека те часак и драги чека твој;
Он дише свежину ноћи, и небо над њиме шири
Звездани вео свој.

Ијоно, он тебе чека. Жагор је одавна стао,
И евнух уморни дрема на меком наслону свом:
На стара његова крила угашен чибук је пао,
И фонтан јасније шуми у пустом дворишту твој.

У тавно зеленом сѐду мирише травица мека,
И небо над нама шири звездани вео свој
Не бој се евнуха, јагње. Ах, тебе загрљај чека,
А њега ханџар мој.

Ова песма Војислава Ј. Илића прожета је невином љубавном чежњом, заљубљени момак позива своју драгу на састанак. Он јој обећава да ће је својим загрљајем заштити и одбрани. Природа је на страни заљубљеног пара и кроз читаву песму провејавају спокој и топлина – `слађано мирта мири`, `фонтан јасније шуми`, `травица мирише мека`. Благозвучности стихова доприноси употреба алитерације – `заветни чека те часак и драги чека те твој`, `и евнух, уморан, дрема на меком наслону свом`. Сетимо се да су и Видрић и Домјанић у својој поезији употребљавали природу као активног учесника догађаја или осећања.

Коњовић намењује ову песму дубљем гласу, што представља изазов за певача који изводи *Лирику* у целини. Мелодика је распевана, али ипак подређена декламацији, што уз одређене ознаке у партитури, попут *mezza voce*, *sotto voce*, *dolce* и *con calore*, композицији

свеукупно даје топао и миран тон. На неколико места Коњовић поново записује ознаке за *staccato* и *tenuto* под луком, упозоравајући певача на правилну музичку транспозицију речи `ноћу`, `чека` и `мека`. У ту сврху композитор често прибегава и употреби дуола.

3. Специфичности извођачких тешкоћа

Пут ка адекватној интерпретацији песама из Коњовићеве *Лирике* подразумева савладавање одређених специфичности, почев од и вокално-техничких потешкоћа, чијим се успешним решавањем стиже до проблема уметничке креације. Током претходног поглавља, анализирајући песнички и музички језик вокалних минијатура, већ су навођени одређени детаљи који своје место могу наћи и у оквиру предстојећих разматрања.

Звучна пластика текста, као веома важан сегмент Коњовићевог вокалног стила, представља специфичност која се провлачи од самог почетка рада на песамама из *Лирике*. Тек успешним решавањем не малог броја аудитивних и вокално-техничких проблема, певач може потпуније да се посвети проблематици односа између текста и музике.

3. 1. Аудитивне специфичности

Сложен позноромантичарски хармонски језик са честим модулацијама или замагљеним тоналним центром, а с тим у вези и интонативне потешкоће, појава полиметрије и полиритмије, као и аутономни третман деоница гласа и клавира, представљају основне елементе који се могу сврстати у групу аудитивних специфичности, карактеристичних за вокално-инструментално писмо Коњовићеве *Лирике*. Поједине песме у целини су засноване на истовременом постојању наведених елемената, што представља нарочиту потешкоћу за певача и пијанисту.

Наредни одломак из „Песме о двоје“ пред певача поставља изазове који се тичу како мелодијске тако и ритмичке слике. Тоналитет није јасно одређен, темпо је веома покретљив (*molto*) и убрзава се (*molto a poco accel...*), а присутна полиметрија додатно компликује однос између две деонице, које ипак заједно стварају једну прозачну и разиграну фактуру.

Оваквим композиторским гестовима Коњовић је очигледно желео да изрази радосно усхићење лирског субјекта, којем се расположење поправља док слуша своју малу птицу док цвркуће и пева. Потребно је да певачеву интерпретацију овог одломка одликују јасни почеци тонова, потпомогнути добром дикцијом, нарочито у смислу активног изговарања консонаната, посебно на почецима тактова. Нагласци које Коњовић записује

умногоме помажу певачу да интонативно прецизно и у траженом карактеру изведе цитирани део песме, али исто тако служе и за правилно истицање слогова у датим речима. Поново видимо доказ у прилог композиторове бриге о верном преношењу интонативних флексија текста у музику.

Пример бр. 34

Петар Коњовић, *Песма о двоје*, т. 14-26.

свр-ку-це и де-ва, ре-ва, свр-ку-це и ре-ва, а
 бе-чет и по-ет мње, звонко, пр. ра-достно по-ет мње! л

ја је слу-сам, слу-сам, а ду-си мо-
 ја все слу-ша-ю, слу-ша-ю, и слов-но кры-

јој кри-ла та-слу кри-
 ља вы-ро-сли сра-зу! Кры-

poco a poco accel...
poco a poco accel...

Наредну фразу у песми „О, погледај“ потребно је испевати у једном даху, као једну мисао, без обзира на примену разноврсне артикулације и обухваћен велики распон гласа (eis1-ges2). Додатну потешкоћу представљају и интонативни захтеви, условљени енхармонском променом тоналитета. Дobar ослонац на прве тоне пре скок навише на речи `о кажи ми` односно избегавање претераног нагласка тог другог, вишег тона помоћи ће да се постави основа за правилно испевавање ове фразе. Потребно је такође добро озвучити доњи регистар након спуштања мелодије која се кретала у гласној динамици. Том озвучавању свакако може да допринесе јасна дикција и придржавање певача задатој артикулацији. Овде се свакако преплићу аудитивне, техничке и креативне специфичности.

Пример бр. 35

Петар Коњовић, *О погледај*, т. 12-16.

Слична потреба да се упркос изломљеној мелодијској линији декламативног рељефа и нестабилном хармонском језику, без јасног упоришта у тоналном центру, изваја фразу у једном даху налази се у песми „Празна ноћ“ и то баш у тренутку када се последњи пут појачава тензија пред завршни смирај композиције. Тек када сазнамо зашто лирски

субјект ноћу не може да се смири, јер његова `крв од жуди ври`, тада можемо рећи да се нешто јасније успоставља тоналитет е-молла, иако и тада алтерације уносе нестабилност. Важно је да се примети и потом поштује употреба стаката и портата под луком на речи `жедне` и `усне`, а са истим циљем – избећи претерано и непотребно испевавање тонова.

Пример бр. 36

Петар Коњовић, *Празна ноћ*, т. 20-30.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is E-flat major (one flat), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *ppp*, *fz*, and *ff*, as well as performance instructions like *rit.*, *allegro*, *a tempo e mosso*, and *affettuoso*. The lyrics are in Cyrillic and describe a night of longing and waiting.

pp
p
 др - хти се. злјет ви. тић брѣ - - за. О ти пи
 и дро - жит как ветвь бе - рѣ - - зы. Не зна - ешь,

pp *ppp*
pp *rit.* *allegro* *a tempo e mosso*
 не знає за ноѣ, ти не знає за ноѣ пра - зли, ти - ду, кад крв од жи - - ди
 что зна - чит ночь глу - ха. я мо - я ночь пу - ста - я, ко - гда так кровь - ки

fz *pp*
rit. *allegro* *a tempo e mosso*
 ври кад ти - ји и - гу - спе за и. спат сна - - да кад и - за - ли - ду,
 пит, и стра - стно так жду. я. дним по - це - лу - - я: но все на - прасно!

affettuoso
pp *ff*
 ко гро - зни. са - ве же - дне, же - дне и го - те и - спе. О
 как в ли. хо - редке жгу - чей, гу - бы мо - и пы - ла - ют. О

Слободно смењивање акорада дијатонског и хроматског типа, најчешће у облику четворозвука односно њихових обртаја, представља посебан изазов за певача у последњем делу песме „Реци мени бијели крине“. Занимљиво је то што Коњовић компликује хармонску слику песме када слушацац долази до одговора на питање које се поставља у првом делу композиције. Запитаност момка и његова опијеност тим чудноватим мирисом цвета дочаран је на почетку песме употребом полиритмије, али је основни тоналитет $gis-moll$ стабилан, тек уз понеку појаву алтерованих тонова. Када у последњим тактовима крин одговара момку на питање `ко ти таки мирис даде`, композитор поједностављује фактуру пишући чисту акордску пратњу у клавиру, али усложњава хармонски језик слободним низањем акорада дијатонског и хроматског типа. Након достигнуте тонике основног тоналитета ($gis-h-d$), Коњовић га поново замагљује низањем неколико четворозвука, попут полуумањеног септакорда ($fis-a-c-e$) са хроматским кретањем у унутрашњем гласу клавирске деонице, да би на крају ова песма остала без „очекиваног“ разрешења и то у виду прекомерног четворозвука, с тим да се тон $fisis$ у мелодији певача схвати као енхармонска замена за тон g , чиме се и добија дати акорд ($g-h-dis-fis$). Овај одломак свакако представља један од најтежих за решавање интонативних захтева.

Пример бр. 37

Петар Коњовић, *Реци мени бијели крине*, т. 43-54.

d. L'istesso tempo.

на том кри - лу сва - ке по - ци, тво - је дра - -
В мо - ђм ло - не ка - ждой но - чью ду - ша ми - -

pp

f ten. *pp*

ge, тво - је дра - - ge ду - ја спа - ва.
лой, тво - ей ми - лой ти - хо пре - млет.
ten. *f ten.* *pp* *dim.*

Tempo I.

pp

Re - ci bie - li кри - не!
О снѣ - жи мне, крине мой!

pp rit. *rit. e dim.* *pp*

3. 2. Вокално-техничке специфичности

Успешним решавањем аудитивних потешкоћа у Коњовићевим песмама, певач се може више фокусирати на минуциозну израду не малог броја вокално-техничких захтева, који су наравно уско везани за аудитивне. Може се чак рећи и да рад на овим сегментима тече паралелно, с тим да се у каснијим фазама предност даје проблемима техничке природе, који су у том случају већ ослобођени почетне несигурности певача око тачности интонације или усаглашености са пијанистом.

Богатство артикулације, потенцирање високог регистра, потреба за јасном дикцијом и велики опсег динамике – сви наведени елементи чине наредни одломак из песме „Севдах“ веома захтевним за извођење, нарочито ако се има у виду да се током читаве композиције заправо не напушта тај емоцијама набијени израз, типичан за уметничке севдалинке. Најпре певач мора добро да се ослони на први тон (g² у 42. такту) из којег потом треба да се развије богати мелизам, изведен према композиторовој жељи изражајно (*espressivo*). Треба такође имати на уму да постоји опасност од нарушавања неопходне високе позиције гласа услед кретања мелодике у високом регистру и постојања изразитог легата, што може да замори певача и да га остави неспремног за даљи музички ток. Најбоље је да извођач сваки пут замисли као да изнова изговара вокал `а` и да спретно изведе украсе без „замазивања“, започињући сваку групу са мишљу да се оне изводе одозго. Дубок и миран дах, стабилна подршка дијафрагме, као и спуштен гркљан, неопходни су за добро извођење овог мелизма. Стиче се утисак да Коњовић није случајно записао нагласак на тону b², јер је очигледно желео да се упркос повезаном певању и ознаци *espressivo* претходни украси изведу ипак виртуозно и *leggero*, а да се висока позиција гласа осигура убедљивим мада меким атакирањем највишег тона у овом низу. Након тог одломка следи октавни скок наниже, где је потребно да се не изгуби висока позиција гласа. То је веома важно зато што се након скока у нижи регистар мелодика поново пење, па певач мора да савлада ову вокално-техничку потешкоћу како би публика имала утисак изједначености, као да нема лествичног кретања навише и наниже.

Пример бр. 38

Петар Коњовић, *Севдах*, т. 43-48.

му - на, о - бра-за тво - је буј - не. А -
гу - бы м - ще - ки тво - и ру - мя - ны, а

espress. *cresc.* *mf* *f* *pp*
man! *man!* а - ман, а - ман, i - spi - cu li
а - ман, а - ман, выпью тво - й

dim. *dolce.*
о - ка о - ба, два ми ст - су хла - дна гро - ба,
чёр - ные о - чи. о - чи твои - ные как но - чи.

Употреба тонског сликања често за собом повлачи и одређене вокално-техничке проблеме, који су уско везани и са креативним изразом певача. Тада је потребно да се извођач поиграва са бојом свом гласа, али пре тога мора да савлада и неколико препрека. У песми „Ноћ“ на стихове Миховила Николића, баш у позноромантичарском духу, проналазе се велики контрасти у динамици и регистру на релативно малом простору.

Хладну ноћ дочарава мелодија писана у доњем регистру, која је за сопране увек изазов у смислу њеног довољног озвучавања, да би већ након само једног такта, уведен наглим крешендом и убрзавањем темпа у клавиру, певач морао да досегне највиши тон у песми (b2). Та разлика у регистрима, потреба за озвучавањем нижих тонова, испевавање *tenuta* под луком уз очување јасне дикције, као и снажни и нагли успони у динамици изискују велики напор за интерпретатора.

Пример бр. 39

Петар Коњовић, *Ноћ*, т. 32-40.

noc' hla - dno' i u - mi - tu - da, ko da joj u - mr - la
 хлад - на - я ноць у - ми - ра - нья, сло - вно все звезды ту -

xvie - xda sa nie i sira - snog čez - mi
 сине - ют, гас - нут от го - ря ства - да

Сличан проблем, бар једним својим делом, појављује се и у песми „Присен“, где певач мора веома јасно да изговори текст у дубоком регистру, декламативно, у тихој динамици и *sotto voce*. Коњовић тражи да се тај сегмент изведе *mistico* (видети Пример бр. 31).

3. 3. Креативне специфичности

Када се савладавају аудитивни и вокално-технички захтеви, певач може да се упусти у процес коначног обликовања своје интерпретације Коњовићеве *Лирике*. У домен такозваних креативних специфичности могу се убројити сви они елементи који поред чистог нотног текста нуде јаснију слику о томе како треба извести одређену фразу, одсек или дело у целини. Динамика, темпо и начин извођења, артикулација, карактер, тонско сликање, атмосфера и разноврсне боје помажу композитору да изрази и интерпретатору да пренесе песникове креације посредством музике. О великом динамичком распону и богатству артикулације у појединим песмама из *Лирике* већ је било речи, те овде неће бити поново наведене, него ће бити размотрена два важна аспекта интерпретације, која долазе тек када се певач ослободи терета аудитивних и вокално-техничких потешкоћа. Карактеризација музичког материјала и боја гласа издвојили су се као најважнији у домену креативних специфичности одабраног вокалног опуса. Како је за потребе овог уметничког пројекта начињен и посебан редослед у извођењу песама, другачији у односу на онај који је предложен у партитури, такав гест ће бити прокоментарисан управо у овом делу рада, у склопу креативних специфичности.

3. 3. 1. Карактеризација музичког материјала

Коњовићеве песме писане на стихове Вељка Петровића и Миховила Николића траже од певача раван тон без вибрата, извесну меланхоличност у интерпретацији, али и способност прилагођавања боје гласа у складу са поезијом.

Оно што карактерише одабране стихове Вељка Петровића јесте наглашени емотивни набој, горућа љубавна чежња лирског субјекта, опијеност и занесеност ликом савршене драге.

Све то утиче на формирање препознатљивог позногромантичарског стила, који поред чисто аудитивних и вокално-техничких потешкоћа, од певача напослетку тражи да управо бојом гласа дочара оно што се за све три песме може узети као заједничка особина – опседнутост песника привиђењем и његово љубавно изгарање или страсно чезнуће. Посебно су занимљиви последњи тактови песме „Присен“ где баш стихови потврђују

претходну констатацију – `а ја те чекам, а ја те чекам, занесен мирисом присена твог`. Пригушени вапај на речи `а ја те чекам` дочаран је изразитим легатом, појачавањем динамике и већим интервалским скоковима, мада у тихој динамици, што свакако представља изазов за певача, док се одмах потом од њега тражи да, у складу са стихом `занесен мирисом присена твог`, дочара баш бојом свог гласа својеврсну „белину“, зато што се говори о привиђењу лирског субјекта. У томе му свакако помаже захтевана тиха динамика, ознака *dolce*, као и поновно излагање препознатљивих лајтмотива у клавирској деоници који представљају музичку карактеризацију привиђења. Хроматско кретање у вокалној деоници слика занесеност.

Важно је поново скренути пажњу на појаву „ношеног стаката“, овога пута на реч `чекам`, што показује Коњовићеву бригу за звучну пластику текста. Записивањем тих ознака у обе деонице композитор није пропустио прилику да упозори певача на могућност беспотребног испевавања датих тонова, што би нарушило правилну декламацију текста и уморило интерпретатора. Тај Коњовићев потез свакако доприноси и адекватном обликовању тог суздржаног израза који се тражи, што потврђује да његово схватање звучне пластике није било резултат жеље за сувопарним, чисто техничким поштовањем правилног изговора текста, већ да је оно било у служби дочаравања пригушене, мада ипак снажне љубавне жеље. Поштовање тих ознака свакако ће олакшати певачу да изведе тих неколико тактова у којима је мелодијска линија декламативна и скоковита.

Пример бр. 40

Петар Коњовић, *Присен*, т. 73-88.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Cyrillic. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of the vocal line and the first two lines of the piano accompaniment. The second system contains the next two lines of the vocal line and the next two lines of the piano accompaniment. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *sp*, *delice*, *p*, *sfz*, *pp*, and *sempre pp*.

А ја те се-кам, а ја те
А ја те-бја жу, а ја те-

се-кам, ха-не-сен ти-ти-сам при-се-на твог.
бја жу, ја по-лон ды-ха-ња при-зря-ка весь.

Посебна боја гласа потребна је за дочаравање болног, страшног љубавног чезнућа, које провејава кроз песму „Ја носим лик твој у души“. Томе ће најбоље допринети успешна интерпретација мотива који се више пута јављају током композиције, а везују се за речи `суморно, сломљено срце, то моје сломљено срце, како је весело сад`. Композитор

на тај начин даје прилику певачу да својом интерпретацијом потврди помало туробну атмосферу песме. Да би то било успешно, потребно је да певач, с друге стране, подједнако добро интерпретира тренутке великог усхићења, што доноси веће интервалске скокове навише и кретање у вишем регистру гласа, уз гласнију динамику и тремоло у деоници клавира. Овде се карактеризација музичког материјала чврсто везује за боју гласа.

Наредна два примера илустроваће постојање оштрог контраста у песми „Ја носим лик твој у души“, који се оправдава садржајем песникових стихова и позноромантичарским језиком композитора. Први одломак из ове песме, писан у карактеристичном тоналитету *as-molla*, показује колико музика изискује да певач, уз правилну декламацију текста, спретно изведе записану мелодију у тихој динамици, без обзира на захтевани виши регистар гласа, као и да не заборави да је легато овде ипак потребан како фразе не би биле исцепкане. Појава шестог ступња лествице (*fes2*) појачава осећање бола и слика ту суморност која се појављује у стиховима. Боја гласа свакако треба да буде прилагођена карактеру музике – тамније обојена и топла.

Пример бр. 41

Петар Коњовић, *Ја носим лик твој у души*, т. 14-20.

The image shows a musical score for the song "Ja nosim lik tvoј u duši" by Petar Konjović, measures 14-20. The score is written for voice and piano. The tempo is marked "Tempo I. (♩ = ♩)" and the mood is "con dolore". The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score consists of four systems of staves. The first system shows the vocal line starting with "Su - mor - no slo - mlje - no" and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "Boљ - no - e, грустное" and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with "sr - ce, to mo - jo slo - mlje - no sr - ce" and the piano accompaniment. The fourth system continues the vocal line with "срца - це мо - ђе у ста - но - е срца - це" and the piano accompaniment. The piano part features a prominent tremolo in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *fpp* (fortissimissimo).

Поново се наилази на „ношени стакато“-портато и то на реч `срце`. Композитор води рачуна о правилној декламацији текста, како певач не би дошао у искушење да сувише испева дуже нотне вредности, што би га гласовно уморило и отежало интерпретацију. Комбинација ознака за *staccato* и *tenuto* под луком овде има још једну улогу – да помогне певачу да изрази бол. Сличан потез, сетимо се, постоји и у Коњовићевој „Балади“ на речи `срца ледна` и `звоно јеца` (видети у Примерима бр. 13 и 14). Тиме се поред поштовања композиторове бригае о звучној пластици избегава испевавање које би звучало тупо, а потенцира се суздржани израз бола због напуштене девојке. Овде се такође препознају својеврсни јецаји кроз музику.

Тонско сликање којем Коњовић више пута прибегава у својој *Лирици* увек за собом носи примену одређене боје гласа, па тако у другом одломку, који на овом месту издвајамо као пример, можемо видети да убрзо након болног, па чак и трагичног осећања из претходног примера, композитор, пратећи Петровићеве стихове, тражи пуно светлости, сјаја и волумена у гласу. Након наглог крешенда у деоници клавира (*molto accel. e cresc.*), кретања мелодије навише, удвајања тонова у октави уз присуство полиритмије која уноси додатни немир, певач октавним скоком навише осваја виши регистар свог гласа на реч `бриљант` и ту се задржава дуже време док пијаниста свира тремоло. Промена тоналитета из молског у дурски такође доприноси наглој промени карактера музике. Важно је нагласити да певачу много помажу речи `и сад, ко бриљант` у стварању те светле боје, која попут експлозије разбија претходно суморно осећање.

Пример бр. 42

Петар Коњовић, *Ја носим лик твој у души*, т. 24-29.

кр. ва. во!
всѣ в крови!

f

f *molto accel. e cresc.*

sf *cresc.*

L'istesso tempo (♩=♩) ma poco più.

bri- liant
ал. мвз

кад се на- ср - ко
солн. цем об- ли - тый,

fff *f* *f*

Само постојање јаких и упечатљивих контраста у поезији Вељка Петровића, где с једне стране имамо сломљено срце које крвари од бола и с друге стране исто то срце које сија као најлепши драги камен када га обасјају сунчане очи његове вољене, навело је Коњовића да пише музику у духу позног романтизма и да у те сврхе користи нагле промене у темпу, динамици, хармонском језику и изразу, па чак и на релативно малом простору. То од певача захтева доста снаге, али и контроле.

Када се говори о типу уметничке севдалинке у Коњовићевој *Лирици*, а у светлу карактеризације музичког материјала, потребно је издвојити песме „Сан заспала“ и „Гривна“, у којима успешност интерпретације почива управо на умећу певача да препозна и добро изведе контрастне одсеке. Важно је да се у песми „Сан заспала“ начини јасна диференцијација између играчког карактера прва два и распеваног, управо севдалијски

слободног последњег дела. Коњовић је успоравањем темпа, короном и дуплом тактном цртом сигнализирао да се након готово валцерске полетности већег дела песме извођачи могу упустити у музицирање које треба да остави утисак импровизације и тренутног надахнућа, што је сасвим у складу са одликама севдалинке, чак и када је она уметнички обрађена (видети Пример бр. 1).

Несташни карактер Шантићевих стихова у „Гривни“, преточен у играчки профил музике са разиграном клавирском пратњом, контрастира распеваном рефрену слободнијег темпа и последњем одсеку песме. Овде се Коњовић ослања на верзију исте песме Станислава Биничког, где се на сличан начин, употребом контраста, остварује занимљива динамика композиције.

Што се тиче боје гласа, потребне за извођење наведених песама, она се не мења у оноликој мери као у претходним примерима. Она је уједначено топла и распевана, карактер стихова је ипак лирски, али се од певача тражи интервенција на истицању различитог карактера појединих одсека, што не утиче много на боју гласа.

Том лирском изражајном кругу припадају и песме које у први план истичу способност лаког, светлог и звонког певања у вишем регистру гласа. Ту се нарочито истичу „Попевка“ на Домјанићеве и „Народна“ на Видрићеве стихове. Међутим, мекоћа кајкавског дијалекта, вешто пренесена у Коњовићеву музику, тражи изразиту гипкост и прозачност једног младалачког сопранског гласа, док химнични карактер друге композиције даје слободу у испевавању мелодике широког даха, слично оној која се налази у уметничким севдалинкама.

Дакле, друга песма у нешто већој мери дозвољава сочнији, пунији звук једног лирског сопрана. У „Песми о двоје“ поново је на снази лакоћа интерпретације, у највећој мери дефинисана прозачном фактуром композиције, док се за извођење „Вечерње песме“ тражи велика уметничка вештина. Потребно је да певач, скромно подржан ненаметљивом пратњом клавира, једнако води тон који чини основу суздржане лирске кантилене песме. За то је потребна изразита контрола гласа, топао и нежан тон, али крајња једноставност у интерпретацији. По свом карактеру, ова вокална минијатура стоји у потпуној супротности

у односу на емоцијама набијене позноромантичрске песме писане на стихове Вељка Петровића или на сензуалне уметничке севдалинке, обогаћене топлим звуком, широком мелодиком и вибратором.

Потребни су заиста велика палета боја и разноликост израза да би се достојно представило богатство Коњовићеве *Лирике*. Проблематика креативних специфичности понајвише је везана баш за карактеризацију музичког материјала, која за собом нужно носи и способност певача да се игра са бојом свог гласа, вешто је модификујући у складу са садржајем и атмосфером стихова, као и њима условљеном стилском оријентацијом композиторове музике, која често пробија романтичарске оквире у правцу позног романтизма и импресионизма.

Како је Коњовић детаљно исписивао ознаке за извођење у партитуру *Лирике*, које се односе на динамику, артикулацију, темпо и карактер, певачу остаје само да их поштује и да заједно са свим другим елементима музичког дела обликује сваку минијатуру понаособ, а потом и све двадесет и четири песме у случају извођења збирке у целини.

3.3.2. Од збирке песама до циклуса

Иако Коњовић није имао намеру да од ове збирке начини циклус, о чему пре свега сведочи временски распон у оквиру којег је настајала *Лирика*, за потребе овог уметничког пројекта начињен је посебан распоред песама. Вођени жељом да ову не тако често извођену музику, нарочито не у целини, представимо на посебан начин, креирајући једну имагинарну љубавну причу, начинили смо један креативан интерпретативни захват у виду распоређивања песама по редоследу другачијем од оног који се налази у збирци из 1948. године.

Приликом формирања новог „пута кроз песме“ водило се рачуна о стварању логичне љубавне приче која од почетне трагичне ситуације преко доласка нове љубави и несташног женског нећкања доноси срећан крај за двоје заљубљених.

У Прилогу 1 и 2 приказан је нов редослед песама, као и текст који, користећи се садржајем самих стихова, појашњава новонасталу љубавну причу. Упркос поетској и музичкој разноврсности која не условљава велика одступања од владајућег

позноромантичарског стилског правца, било је могуће начинити једну креативну целину од двадесет и четири песме, оправдавајући на тај начин употребу термина циклус у наслову овог докторског уметничког пројекта, имајући и даље на уму да сам композитор није писао ове песме у жељи да их споји у једну нераскидиву или бар веома чврсто повезану целину.



Слика бр. 4. Јавна презентација докторског уметничког пројекта Лирика

клавирски сарадник: Маја Грујић

4. Закључак

Током рада на песмама из Коњовићеве *Лирике* било је неопходно да певач као интерпретатор упозна стилске особености поетских текстова песника којима се обраћао српски композитор. Основна поетска анализа песама била је довољна да се уоче најважније стилске фигуре и евентуално препознају гестови песника који упућују на музику као извор инспирације.

Присуство жанровске разноврсности у *Лирици* – севдалинке, успаванке, баладе и лирске љубавне песме – од певача изискује базично познавање њихових стилских и поетских карактеристика. Знајући да су севдалинке најизразитији примери песама о чежњи и љубавном заносу, певачу је јасно да свој глас мора прилагодити захтевима музике, која је наглашено распевана, писана у вишем регистру, пуна дужих нотних вредности и експресивних мелизама. Само неколико изузетака од те праксе проналазимо у *Лирици* Петра Коњовића, па је на певачу још већа одговорност да тај прикривени љубавни израз покаже на судржан начин. Танане лирске песме, обично са прозачнијом клавирском фактуром, изискују од интерпретатора лакоћу у изведби, што је нарочито тешко уколико се узме у обзир да, у случају извођења збирке у целини, певач мора да прилагоди свој глас захтевима музике.

Неколико песама је писано у доњем регистру, ако посматрамо из угла сопрана као извођача, па се и то може навести као једна од потешкоћа приликом извођења песама у целини.

Поред поетске анализе стихова, током рада на песмама из *Лирике* од нарочитог значаја је била литература која је потекла из пера самог композитора, посвећена проблемима вокалне уметности, певача као креатора музичког дела, односа између речи и тона или особености књижевног/народног језика. Због тога су од нарочитог значаја и помоћи била предавања Петра Коњовића о звучној пластици текста, коју је композитор заговарао не само речима већ и делом. Управо је из тих композиторских побуда и настало његово особено вокално писмо, које се креће од декламације до ариоза, увек са мишљу да

се не наруши однос између речи и тона. Због тога је овај рад био конципиран тако да покаже пут којим певач мора да прође како би стигао до жељеног циља.

Савладавање чисто аудитивних препрека, које се тичу специфичности у мелодици и ритмици, уз сложеност хармонског језика, омогућава приступ решавању вокално-техничких захтева, који увек морају имати јасну дикцију и ненарушену кантилену као свој крајњи циљ, без обзира на понекад фрагментарну и речитативну мелодику.

Када се и певач и пијаниста осећају довољно сигурно и уиграно, тада се прелази на финесе у интерпретацији и осмишљавање тока циклуса у целини, нарочито када се мисли на прераспodelу песама у случају овог докторског уметничког пројекта.

Како до сада не постоји звучни запис целокупне *Лирике* Петра Коњовића, осим појединачних мада малобројних изведби, намера аутора овог рада је била и да будућим генерацијама певача и пијаниста као важних сарадника пружи узорне интерпретације вокално-лирског опуса једног од наших најзначајних композитора.

Детаљнији увид у партитуру *Лирике* и поетска анализа песама одабраних песника, са посебним освртом на вокално-техничке захтеве, може такође помоћи сваком наредном интерпретатору који има жељу да изводи овај репертоар.

ПРИЛОГ 1

Нов редослед песама циклуса *Лирика*:

1. Балада (Милорад Митровић)
2. Сабах (Петар Коњовић)
3. Песма о двоје (Петар Коњовић)
4. Празна ноћ (Вељко Петровић)
5. О, погледај (Јован Јовановић Змај)
6. Ја носим лик твој у души (Вељко Петровић)
7. Ноћни лотос (Драгутин Домјанић)
8. Ноћ (Миховил Николић)
9. Чекање (Војислав Ј. Илић)
10. Тама (Милорад Петровић)
11. Под пенцери (Петар Коњовић)
12. Нане, кажи тајку (текст народне песме из Врања)
13. Народна (Владимир Видрић)
14. Девојче, враже (Милорад Петровић)
15. Сан заспала (речи народне песме из Босне)

16. Попевка (Драгутин Домјанић)
17. Међимурска (Драгутин Домјанић)
18. Вечерња песма (Петар Коњовић)
19. Реци мени бијели крине (Алекса Шантић)
20. Присен (Вељко Петровић)
21. Chanson (Миховил Николић)
22. Ишчекивање (Јулије Бенешкић)
23. Севдах (Осман Ђикић)
24. Гривна (Алекса Шантић)

ПРИЛОГ 2

Пут кроз песме Лирике

Била једном ружа једна...славуј плаче над њеном несрећом, њена мала птица је напушта. Она је тужна и остављена, пати, али живот тече даље и њу сања и гине за њом неко други, жели да је узме на груди и да јој приповеда о љубави, признајући јој да носи само њен лик у души, који се као брилијант пресијава опијен светлошћу дана. Само њена чиста душа, као ноћни лотос, може осетити његове погледе који је избезумљено траже кроз тамну и хладну ноћ.

Дани пролазе, а он смогне храбрости и једне вечери се прикраде под њен пенџер, да јој баци струк зумбула и искаже своја осећања. Срећна румена ружа моли тајку да је уда младу, јер је девојка враг која љуби и чека само њега, младог дилбера. Она срећна спава на његовој белој руци, а он је буди нестрпљив са бурмама. Златно је сунце, весео је свет, а он чека, зове и нада се...Тврдоглава женска нарав нећка се пред њим, али већ сања успаванке које ће певати њиховом малом чеду...Он осећа опојан мирис белог крина и пита се шта га тако привлачи у том мистериозном цвету. То је душа његове драге, крин му узвраћа. Њему се привиђа њен лик, он остаје занесен мирисом њеног присена.

Све је као замрло језеро које се отапа од њихове љубави и претвара у врућу музику због жудње и страшног чезнућа. На тренутак све нестаје, али његова страст је толико јака да гори свим срцем од жеље да пребира њене меке власи. Њен поглед памет му носи, наћи ће је, купиће јој златну гривну и са пуно страсти признати да је до гроба само њен...била једном ружа једна.

ПРИЛОГ 3

Сомборски публициста и новинар Никола Маширевић, лауреат „Златно перо Раванграда“, прочита све двадесетчетири песме и записа следеће:

Чежњом бреза

Била једном ружа једна к'о дан лепа, к'о цвет чедна. Срце плаче, месец зађе, душа трепти чежњом бреза... О, ти не знаш за ноћ тију и румене уздисаје. Дошла си у поноћ нему, дочар'о те мој сан бели. На врелом челу осећам твој меки љиљанов длан, а прсти моји горе од жеље... Пребирам власи меке твоје. Обгрлит' хтедох ти лик, ал' тебе неста и чух у ноћи пригушен цик... Не исходи, не пркоси... Изгришћу ти усне рујне и образе твоје бујне, испићу ти ока оба... Бићеш моја све до гроба...

Кад се двоје воле, па се тој милошти дометну слова (Вељкова раванградска, Војислава Илића, Шантићева, Змајева, Османова, Милорадова...), а словима глас и ноте, да све буде музика (Петра Коњовића у чијој души крила расту) – та љубав траје ли, траје... Испрва радосна, кликтава, а кад се забисери глас, сретну се суза, срце и опраштање. И ту, на томе месту где су се срели, капне растанак... Онако рубато... И љубав се, сва од жеље и чежње, одмота... Крадем ти се у вечери, у вечери под пенцере, да ти бацим струк зумбула, да ти цвијетак прозбори, колико те силно љубим, мријем душо за тобом...

Они душевнији одлазе у вечери под пенцере ко зна колико пута, увек верујући да је све лепо остало за њима и да је сав живот само једно опраштање. И зато не престају да

певају... О моми и њеном лику у души, о празној ноћи (покаткад), о нежним ружама, белом крину и ноћном лотосу, ишчекивању у присени...

Читав живот стане у једну песму и једино што је разликује од човека јесте што она може да живи много, много дуже и постане вечност. И сваком се после учини да је испевана баш за његов живот, за његову душу и љубав. Тако песма живи хиљаду и ко зна колико живота. Са човеком не бива тако. Он оде тихо и заувек у тишину. Често усред песме. И од ње само љубав остане...

Н. Маширевић

Сомбор, 21. септембра 2018.

ПРИЛОГ 4

Песма о двоје, објављена у листу „Савременик“ 1922. године

The image shows a handwritten musical score for the song "Pesma o dvoje" (Song of Two) by Petar Stojanović. The score is written on ten staves, with the first staff containing the vocal line and the subsequent staves containing the piano accompaniment. The tempo is marked "Allegretto moderato". The lyrics are in Cyrillic script and include the following text:

Allegretto moderato
Pesma o dvoje Petar Stojanović
Danas ne je zaboravila moja mala ptica. - Ja
Oim.
Allegretto moderato
na nam mi sleteli su
da, da, i cvetice i pera, je-m. cvetice i pera. *piu sott.*
da- san, da- san, a da- se ne- joj kri- la se- stu
Kri- la kao sto ih ima moja mala ptica. *piu sott.*
i tan-
Andante bene danj. Kao da kademo komadri sre- ce i ja i moja mala ptica
Din
Danas ne je zaboravila moja mala ptica zaboravila

ПРИЛОГ 5

UNIVERZITET U NOVOM SADU



AKADEMIJA
UMETNOSTI

Departman muzičke umetnosti

JAVNA PREZENTACIJA DOKTORSKOG UMETNIČKOG PROJEKTA

„Aspekti interpretacije vokalnog pisma
Petra Konjovića u ciklusu *Lirika*“

mr VESNA AĆIMOVIĆ

Klavirska saradnja:

Maja Grujić, sam. str. saradnik korepetior

Mentor:

dr Milica Stojadinović, red. prof.

**Ponedeljak, 08. oktobar 2018. godine, 19.00
sati
Amfiteatar Centralne zgrade**

ЛИТЕРАТУРА

KONJOVIĆ, Petar: *Lirika, 24 pesme za glas i klavir*, Beograd, Prosveta, 1948.

Бингулац, Петар (1963): Петар Коњовић и његова песма, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 391 (5), (434-445)

Буловић, Биљана (1998): Хармонски језик и фолклор у делу Петра Коњовића, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 22-23, (145-162)

Стефановић, Ана (2007): Соло песма, *Историја српске музике*, Београд: Завод за уџбенике,.

Веселиновић, Мирјана (1989): Коњовић и Јаначек – однос између стила и метода, *Живот и дело Петра Коњовића*, Београд: САНУ

Јелена Глушица (2010), *Проблем изграђивања националне уметности агледан кроз призму написа Петра Коњовића о музици и позоришту*. Необјављен дипломски рад на Катедри за музикологију и етномузикологију на Академији уметности у Новом Саду; ментор: проф др Тијана Поповић Млађеновић.

Грмуша, Верица (2016): *Star Persona and National Identity in the Age of the Empire: The Role of Maja Strozzi-Pečić in Petar Konjović's Opus*, *Музикологија*, XV (20), (69-86).

Grmuša, Verica (2017): *Creating Art Song in the South Slav Territories (1900-1930s): Femininity, Nation and Performance*. Необјављена докторска дисертација одбрањена 2017. године на Одсеку за музику на Лондонском Универзитету; ментор:

Деретић, Јован (2011). *Историја српске књижевности*, Зрењанин: Sezam Book

Županović, Lovro (1989): *Hrvatski pisci između riječi i tona*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber

- Зечевић, Ана (2003). *Прожимања уметности*, Нови Сад: ИТП „Змај“
- Клајн, Иван и Шипка, Милан (2007): *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.
- Конјовић, Петар (1983): Маја de Strozzi, *Dometi*, 10 (34), (44-54)
- Коњовић, Петар (1947): *Књига о музици српској и славенској*, Нови Сад: Матица српска
- Коњовић, Петар (1954): *Милоје Милојевић композитор и музички писац*, Београд: Српска академија наука,.
- Крчмар, Весна (2017): *Од снова до остварења: уметност певања Vere Ковач Виткаи*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине
- Кућкалић, Зија (1975): *Romantična solo-pjesma u Srbiji*, Sarajevo: IP „Svjetlost“
- К. Томашевић [= Катарина Томашевић], „Коњовић, Петар“, [у:] *Српски биографски речник*, књ. 5, Матица српска, Нови Сад, 2011.
- Leman, Lili (2004): *Moja umetnost pevanja*, preveo Dragoslav Ilić, Beograd: Studio Lirica
- Лукић, Мирјана (2014): Баладе и романсе Милорада Ј. Митровића, *Philologia mediana*, VI (6), (213-226).
- Миланковић, Вера и Петровић, Милена (2013): Синестетске метафоре севдалинке, *Традиција као инспирација*, Бања Лука: Музиколошко друштво Републике Српске,.
- Милошевић, Предраг (1963): Петар Коњовић, поводом његове осамдесетогодишњице, *Летопис Матице српске*, 391 (5), (421-433)
- Milošević, Predrag (1968): Horske kompozicije Petra Konjovića, *Zvuk*, 85-86, (253-260)
- Mosusova, Nadežda (1968): Slavenski izdavački zavod u Beču (Milan Obuljen i Petar Konjović), *Zvuk*, 85-86, (261-275)

- Mosusova, Nadežda (1967): *Lirika Petra Konjovića, Zvuk*, 75-76, (1-10)
- Мосусова, Надежда (1971): Преписка између Петра Коњовића и Тихомира Остојића, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 19 (1), (153-169)
- Muzička enciklopedija*, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974.
- Обреновић, Тања (2016): *Тумачење и интерпретација љубавних стихова у српској соло песми 19. и 20. века*. Необјављена докторска дисертација одбрањена 2016. године на Одсеку за соло певање Факултета музичке уметности Универзитета у Београду; ментор: проф. емеритус Бисерка Цвејић
- Peričić, Vlastimir i Skovran, Dušan (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti
- Peričić, Vlastimir (1969). *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd: Prosveta
- Петровић, Милена (2014). *Улога акцента у српској соло песми*, Београд: Службени гласник
- Поповић, Влада (1995): Сусрети са Петром Коњовићем, преписка с њим, записи, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Матица српска
- Поповић, Тања (2010). *Речник књижевних термина*, Београд: Логос арт
- Repar, Kristina (2017): Poems by Dragutin Domjanić set to music, *Croatian Journal of Education*, 19 (1), (169-190)
- Споменица посвећена преминулом академику Петру Коњовићу*, Београд, САНУ, 1971.
- Cvejić, Nikola (1994). *Nijedan dan bez pevanja*, Novi Sad: Prometej
- Cvejić, Biserka i Dušan (1994). *Umetnost pevanja*, Beograd: privatno izdanje