

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

мр Тања Обреновић

*Тумачење и интерпретација љубавних стихова у српској соло песми 19.
и 20. века*

Ментор: проф. емеритус Бисерка Цвејић

Коментор: др Милена Петровић

Београд, 2016.

АПСТРАКТ

Рад под називом „Тумачење и интерпретација љубавних стихова у српској соло песни деветнаестог и двадесетог века“ обухватиће композиције српских аутора чије стваралаштво припада периоду деветнаестог и двадесетог века, стилском оквиру романтизма.

У овом раду сагледаћемо везу између музике и поезије кроз музичку транспозицију и интерпретацију љубавних стихова у уметничко-романтичарској поезији Јована и Војислава Илића, Алексе Шантића, Јована Јовановића Змаја, Светислава Стефановића. На примеру одабраних романтичарских соло песама Маринковића („Поток жубори“, „Ала је леп овај свет“), Биничког („Кад ја виђех очи твоје“, „Гривна“), Коњовића („Шансон“, „Реци мени бијели крине“), Христића („Била једном ружа једна“, „Елегија“), Милојевића („Јесења элегија“, „Ћутање“) можемо да пратимо линију развоја у процесу сазревања композиторске мисли, у правцу њеног суштинског сједињавања са поетском речју. После увода уследиће кратки биографски подаци наведених композитора, поетско-музичка анализа одабраних соло песама, закључак и литература. Нарочита пажња посвећена је вокалној интерпретацији љубавних стихова, њеној условљености садржајем музичког плана, а нарочито естетским музичким параметрима, који, здружени са извођачевим односом према музичком предлошку граде субјективни интерпретаторски исказ. Управо се помоћу вокалне интерпретације приказује различитост доживљених љубавних стихова у контексту развоја песничког израза- од наивног романтизма до позног романтизма са елементима експресионизма и импресионизма. Одабране соло песме међусобно се разликују у третману љубавних стихова, али се највише пева о љубави између момка и девојке, која је, заједно са заљубљеним осећањем према природи пружила композиторима снажну инспирацију за маштовито коришћење музичких средстава.

ABSTRACT

The work under the name 'Comment and interpretation of love verses in Serbian solos of nineteenth and twentieth century' will include compositions of Serbian authors whose opus belongs to a period of nineteenth and twentieth century, a stylistic frame of romanticism. In this work we will take under consideration the connection between poetry through musical transposition and interpretation of love verses in artistically romantic poetry of Jovan and Vojislav Ilić, Aleksa Šantić, Jovan Jovanović Zmaj, Svetislav Stefanović. On the example of romantic solos of Marinković ("*Potok žubori*" ('The stream is purling'), "*Ala je lep ovaj svet*" ('Oh how beautiful this world is'), Binički ("*Kad ja videh oči tvoje*" ('When I saw your eyes'), "Grivna" ('Necklace'), Konjović ("*Šanson*" ('Chanson'), "*Kaži meni bijeli krine*" ('Tell me white lily'), Hristić ("*Bila jednom ruža jedna*" ('Once upon a time there was a rose'), "*Elegija*" ('Elegy'), Milojević ("*Jesenja elegija*" ('Autumn elegy'), "*Ćutanje*" ('Silence'), we can follow the development line in the process of maturation of the composers way of thinking in the direction of its essential incorporation with poetic expression. After the introduction short biographic information will follow about the mentioned composers, poetic and musical analysis of the selected solos, conclusion and references. Special attention is dedicated to a vocal interpretation of love verses, its conditionality caused by the content of a musical plan, and especially to aesthetic musical parameters, which, are with the interpreters attitude towards the musical template responsible for creating subjective interpreters statement. Rightly so and with the help of vocal interpretation the diversity of experienced love verses is shown in the content of the development of poetic expression-from naïve romanticism with elements of expressionism and impressionism. Selected solos differ from each other in the way of treatment of the love verses, but mostly they speak about love between a man and a woman, who is, together with enamored feeling toward nature offered the composers powerful inspiration for an imaginative use of musical resources.

САДРЖАЈ

1. Увод	5
2. Јосиф Маринковић.....	10
2.1. <i>Поток жубори, анализа песме</i>	11
2.2. <i>Ала је леп овај свет, анализа песме</i>	16
3. Станислав Бинички.....	19
3.1. <i>Кад ја виђех очи твоје, анализа песме</i>	20
3.2. <i>Гривна, анализа песме</i>	24
4. Петар Коњовић.....	28
4.1. <i>Шансон, анализа песме</i>	29
4.2. <i>Реци мени бијели крине, анализа песме</i>	34
5. Милоје Милојевић.....	39
5.1. <i>Ђутање, анализа песме</i>	40
6. Стеван Христић.....	42
6.1. <i>Била једном ружа једна, анализа песме</i>	44
7. Војислав Илић као инспирација Милојевићу и Христићу.....	47
7.1. <i>Јесења елегија, Елегија, упоредна анализа песама</i>	47
8. Закључак	54
9. Литература	56

1. Увод

Када интерпретатор осмишљава начин на који ће изводити уметничко дело, трага за одговорима на питања која се тичу значаја писаних и неписаних правила, тј. да ли је важније следити неписане законитости фразирања музичког тока или је драгоценије сачувати значење које је записано у партитури. Наравно да је неопходно да и на поетски и музички начин анализирамо дело да бисмо дошли до најбоље интерпертације у смислу разумевања поетског текста и музике која се изводи. Ово се посебно односи на романтичарске композиције, јер оне изражавају дубока осећања, личне унутрашње ставове и емотивно стање и песника и композитора. Специфичности интерпертације израстају из поетско-музичке условљености, значењске равни стиха, метричке организације стиха, музичке транспозиције стиха из угла уметничких параметара као што су динамика, агогика, артикулација и акцентуација, али и субјективног доживљаја стиха од стране композитора који открива интерпретатор и даље преноси ка публици. Српски композитори романтизма прате развој европских модерних токова, али примарно граде националну свест, негују фолкорне елементе као један од националних обележја и крче пут новим тенденцијама.

Романтизам означава национални покрет и као такав окренут је ка националном ослобођењу и националној историји. Јавља се у кризним периодима једног народа, када је угрожен његов национални идентитет (Пејовић, 2008: 7). Романтизам означава стваралачки поступак који се заснива на врло хетерогеним, поетичким ставовима. Настаје у Немачкој, већ седамдесетих година осамнаестог века одакле се преноси на Француску, Енглеску, Русију, а нешто касније на Италију и Шпанију. Из Енглеске и Русије овај покрет се преноси на Америку и на словенске земље. Основа за развој романтизма била је Француска буржоаска револуција која се борила за три идеала: слободу, једнакост и братство. Последица неуспеха ове борбе је повлачење у уметнички свет, маште и илузије. Овај период доводи до пропасти феудалног и стварања модерног грађанског друштва, то је период борбе за буђење идентитета и националне свести. Одликује се у стварању националног језика, откривању националних вредности, народног стваралаштва, као и стварању значајних институција културе и науке (Живковић, 1994: 36). У овом периоду настала су нека од најзначајнијих музичких дела у Србији, изведена је прва национална опера, основана је

Београдска опера и Београдска филхармонија. Овај период изнедрио је неке од најзначајнијих композитора у српској баштини. Поред интересовања за певачку уметност, паралелно оживљава и инструментална музика, па су се током периода формирали и оркестри, основане су музичке школе „Мокрањац“ и „Станковић“.

Романтизам осуђује правила и норме и залаже се за потпуну слободу стварања, одбацује се разум, а потенцирају се машта, снови, ослобађање емоција и стваралачке енергије. Природа за романтичаре представља идеал, за њих је она мистична, неискварена, супротност суровом реалном стању и представља слику стварачевог стања. Све ово темељи се на незадовољству у друштвеној стварности, светом, личним животом поједница и његовим положајем у друштву. Романтизам се развио у два типа: први тип окренут је прошлости и националној историји и изражава носталгију за прошлим временима или је субјективан окренут маштању и фантазији, меланхоличности, сновима, претераним емоцијама и обузет је песимизмом. Други тип је револуционаран, пун снаге и живота, оптимизма и наде и развијен је код народа код којих је дошло до буђења националне свести.

У Србији романтизам траје од треће деценије деветнаестог века и као преокрет узима се издавање Вуковог превода „Новог завета“, Његошевог „Горског вијенца“, као и песме Бранка Радичевића и „Рат за српски језик и правопис“ Ђуре Даничића. Раздобље започето овим делима доноси пуну победу романтизма као правца. Свој врхунац романтизам доживљава у периоду између 1847. и 1880. године. У овом периоду стварају најзначајнији писци српског романтизма: Јован Јовановић Змај, Ђура Јакшић, Лаза Костић и др. Након златног периода романтизма долази до продора реализма и припреме за модерну књижевност, без обзира што неки романтичари стварају и до почетка двадесетог века. Романтизам у Србији трајао је све од тренутка реализације идеје независности, стварања самосталне државе и грађанског друштва. Током деветнаестог века сви јужнословенски народи доживљавали су време националог препорода. Управо је због тога књижевност била најбоље подручје које је у условима борбе за национално освешћење и политичку независност једина могла да афирмише тежње и стваралачке могућности народа да би му омогућила присуство у савременом свету. Књижевност је тако представљала основну борбу за народни језик и његову афирмацију, као једну од најзначајнијих одлика националног идентитета. Иста

тежња за слободом, слободним животом и стварањем која је била основна карактеристика европских писаца, долазила је до изражаја код скоро свих домаћих писаца све до краја деветнаестог века, с разликом што је у Србији првенствено тежила националној, а тек онда појединачној слободи. Љубав и патриотизам су најчешће теме српског романтизма. У изражавању ових осећања можемо видети карактеристичан романтичарски стил: страствену осећајност која се изражава у предимензионираним сликама, јаким контрастима, хиперболама, градацијама и метафорама, са изразитим емоцијама. На овај начин, који је врло често и неумерен, писац је у могућности да изрази најснажнија осећања. Романтизам у српској књижевности јако је значајан, јер је извршио преображај језика и започео доба модерног стваралаштва. У периоду српског романтизма основана је Матица српска у Пешти, затим Лицеј који прераста у Велику школу, Српско учено друштво, прва штампарија и позориште у Београду и Новом Саду (Петровић, 2014: 28) .

Основно обележје романтизма био је лиризам, чији се као главни жанр, кратка лирска песма, темељи на љубавним, патриотским и мисаоним темама. У овом периоду, српска поезија добија своје основне облике и бива постављена на темеље фолклорног стиха. Касније тежи да се приближи европским токовима и удаљава се од народне поезије, али реформисани језик, језик народа, као једини, остаје у употреби. С обзиром да је деветнаести век са романтизмом довео и словенске народе на уметничку и музичку сцену, српски народ је први пут равноправно учествовао у развоју једне епохе. Наиме, романтизам је први правац који је постојао и развијао се и у српској књижевности и музици без закашњења од остатка Европе. Сви романтичари, од Корнелија Станковића преко Даворина Јенка до Мокрањца и Коњовића бавили су се прикупљањем и записивањем народних мелодија. Поред овог интересовања поглед им је био усмерен и на европско савремено стваралаштво под чијем утицајем су компоновали, јер се велики број наших композитора школовао у иностранству. Након повратка у Србију, сви су имали циљ да домаће стваралаштво приближе Европи, истовремено афирмишу српске аутентичне вредности. Музика је претежно била у знаку родољубивих идеја и окренута очувању народа кроз хорска и сценска дела и соло песму као омиљени жанр (Пејовић, 2001: 40).

Соло песме настале у овом периоду можемо поделити на: националне, патриотске и лирске. Представници раног романтизма Даворин Јенко, Стеван Стојановић Мокрањац и Јосиф Маринковић, означили су почетак развоја уметничке музике у Србији. Другу групу, која је свој уметнички врхунац доживела почетком двадесетог века, чине: Петар Јоксимовић, Владимир Ђорђевић, Станислав Бинички и Петар Крстић. Они су били носиоци касноромантичарског стваралаштва. Разлика у односу на рани романтизам била је у њиховом приступу и третирању тема, другачијем односу према фолклору, наглашеној сензуалности и по претежном обраћању урбанизованом народном стваралаштву. Они и даље развијају музички национализам, али инспирацију не траже у сеоској традицији фолклорног стваралаштва, већ се окрећу ка варошком фолклору који је одговарао потребама грађанске средине у то време. Трећој групи ствараоца који живе и раде почетком двадесетог века припадају Петар Коњовић, Стеван Христић и Милоје Милојевић као најистакнутији представници касног романтизма и зачетници реализма. Ова тројка заслужна је за то што је српска музика кренула новим током и добила виши уметнички и технички ниво. Њихова музика пратила је европске токове и потпуно раскинула са романтизмом. Ова три композитора уносе свежину и постављају строжије критеријуме у анализи естетских вредности. Савременици су их посматрали као младу гарду револуционарних схватања и тежњи (Кучукалић, 1975: 103). Примарно интересовање за српску романтичарску соло песму потиче од музичке природе српског језика и музикалности српске поезије. У одабраним соло песмама Јосифа Маринковића („Поток жубори“, „Ала је леп овај свет“) Станислава Биничког („Кад ја виђех очи твоје“, „Гривна“), Петра Коњовића („Шансон“, „Реци мени бијели крине“), Милоја Милојевића („Ћутање“, „Јесења елегија“) и Стевана Христића („Била једном ружа једна“, „Елегија“) на стихове Ђуре Јакшића, Јована Јовановића Змаја, Јована Илића, Алексе Шантића, Миховила Николића, Светислава Стефановића, Милорада Митровића, Војислава Илића, влада поетско-музичко јединство, а услед посебне музикалности коју стихови доносе. Чини се као да су речи не само метричко-ритмички знаци, него и музички тонови- оне су лаке, покретљиве, меке, пуне унутрашње мелодије. Звучна карактеристика поменутих стихова указује на богатство и лепоту српског језика. Одабрани композитори у овом раду поштовали су интонацију и метричку структуру стиха користећи два типа љубавне тематике: љубав према природи и љубавна чежња („Поток жубори“, „Ћутање“, „Ала је леп овај свет“) и

љубав према драгој („Кад ја виђех очи твоје“, „Гривна“, „Шансон“, „Реци мени бијели крине“, „Била једном ружа једна“, „Елегија“). Све одабране соло песме инспирисане су љубавном тематиком, те спадају у дискурс лирског сентиментализма. У посебну подгрупу лирског сентиментализма убрајамо севдалинке, а у ову групу спадају соло песме „Кад ја виђех очи твоје“ и „Гривна“ Станислава Биничког. Лирске песме су дакле, оне соло песме засноване на стиховима љубавне поезије, али и на теми љубави према природи: песници су врло често сликали природу, па је природа често постајала метафора за љубавну чежњу, девојку, дрхтање срца. Лиричност поезије најчешће се приказује љубавним изјавама, осећањима страсти и заљубљености. Зато ћемо често наићи на музички третман емотивно-експресивних речца „ах“, „ох“, итд. као изразитим лирским акцентима (Петровић, 2014: 58). Управо емоције песника утичу на наглашавање речи, реченица тј. експресивна својства речи резултат су емоција које их прате. Уколико извођач лирски садржај песме изведе уз помоћ појачане емоције, разумеће и присуство јаче експираторне силе и интензитета гласа. Говор без емоција не постоји, па је и улога извођача да емоције из речи, преко музике, пренесе на слушаоца. Најочигледнија веза између метрике и љубавних стихова и њихове музичке транспозиције огледа се у музичком третману јампске метричке структуре. Чести јампски љубавни стихови у одабраним соло песмама утичу на стварање осећаја покретљивости и живости, те се њима лако и згодно истичу страсти, јер пристају обичном говору (Аристотел, 1977: 9). Јамб расте као сила и страст, одговара говору као растући стих, било да је реч о јампском шестерцу, седмерцу, осмерцу или једанаестерцу. Јампски метар утиче и на извођача да створи додатни осећај страственог, узбуђеног певачког расположења. Јамб се у српској романтичарској поезији уводио захваљујући развоју индивидуалне песничке мисли, баш у тренутку када се поезија приближавала правом животу. Зато су романтичарском музичком језику композитора соло песме одговарали сензибилитет и метрика јампских стихова. Као што преко одабраних соло песама пратимо развој српске романтичарске соло песме у погледу прецизног односа према поетском предлошку тако развојну линију пратимо и у погледу третмана јампских стихова који се јављају код песника који су стварали пред крај деветнаестог века. Од одабраних соло песама у јампском метру истичу се соло песме Милоја Милојевића: „Јесења элегија“ (Војислав Илић) и „Ћутање“ (Светислав Стефановић).

У тексту који следи навешћемо основне биографске податке о одабраним композиторима из сваке од три поменутих генерација српских романтичарских композитора: Јосифа Маринковића, Станислава Биничког, Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Стевана Христића. После биографских података уследиће поетско-музичка анализа одабраних соло песама (по две соло песме од сваког композитора), однос између клавирског и вокалног парта, формално-тонална анализа, као и детаљна анализа музичких параметара важних за поетску дескрипцију: темпо, карактер, метар, мелодија и мелодијска контура, ритам, динамика, акценти, артикулација и сви други параметри који доприносе стварању емотивне музичке слике љубавних стихова.

2. Јосиф Маринковић

Јосиф Маринковић рођен је у банатском селу Врањеви 1851. године, а умро у Београду 1931. године. Музику је учио у Сомбору, где чини прве покушаје музичког стварања. У Прагу завршава школу за оргуље и наставља да се усавршава у Бечу. Био је хоровађа Београдског певачког друштва, академског певачког друштва „Обилић“ и наставник музике. Маринковић је најизразитији представник српског романтизма, оснивач је романтичарске соло песме у српској музици. У овај облик музичког стваралаштва уноси најтипичнија обележја стила: наглашену осећајност, тонско сликање природе, стилску чистоту и психолошки адекватно тумачење поетског текста. Компонувао је три врсте соло песама: песме које обрађују и цитирају народни мелос („У агана“, „Кишица је падала“, „Господар и слуга Аврам“), песме у народном духу које су компоноване на текстове уметничке поезије („Стојанке“, „Из град у град“, „Шано душо, шано“) којима је створио основе уметничке севдалинке коју касније негују Петар Коњовић, Станислав Бинички и други, али и песме на стихове српских савремених песника романтичара Јована Јовановића Змаја, Грчића Миленка, Војислава Илића. Форма ових песама је најчешће строфична, али и прокомпонована, клавирска пратња није само подршка певаној мелодији, већ је саставни део тумачења текста. Маринковићеве соло песме истичу се и врло прецизном и правилном декламацијом текста, што је било јако напредно за време у коме су настале. Маринковић је првенствено мелодичар, код њега је мелодија главни носилац музичког израза која следи тачну дикцију српског језика (Перичић, 1967: 30). Он је осећао акценат, умео је да идеално поклопи језички и музички акценат и на тај начин покаже сву лепоту

српског језика. Своје способности опробао је и у солистичкој инструменталној музици, али без већег успеха, упркос таленту и смислу за дескрипцију и драматичност. Велики део стваралаштва посветио је црквеној музици, која је делом оригинална, а делом заснована на народним мотивима, где се исказују његови потенцијали вештог полифоничара. Маринковић је до краја свог стваралаштва био посвећен изграђивању свог стваралачког бића, константно је обогаћивао изражајна средства која је користио и подарио богат уметнички распон композиција које је стварао до краја живота. Соло песме које смо одабрали за вокалну интерпретацију и анализу јесу: „Поток жубори“ и „Ала је леп овај свет“, јер на најбољи могући начин пружају извођачу да изрази љубав према природи, а истовремено и љубав према вољеној особи.

2.1. Поток жубори

Поток жубори, шума шумори,
а срце дрхће ко вити клас,
-еј, овим лугом шетајући се,
а рајство сваки беше ми час!

Заборавио сам терет и тугу,
мрзост, кајање живота свог;
овде ми сваки листак шапташе:
"Надај се, надај! Добар је бог!"

Поток жубори, шума шумори,
а срце дрхће ко вити клас, -
А славуј пева, шева припева
рајског певања најлепши пој...

"Јеси ли срећан?"... питао сам се.
Срећан сам, срећан!... О, боже мој!

Песма „Поток жубори“ Ђуре Јакшића, представља филозофски однос према животу, услед употребе бројних метафора. Ова песма јесте метафора животног пута песника (поток, шума и луг): он чезне за миром и спокојством у крилу природе, тугује, очајава, трага за топлином, љубављу и лепотом. На том путу било је и лепих тренутака, али и мрзости и кајања. Пред крај свог животног пута, песник ипак и тешке тренутке у животу посматра као позитивне, заборављајући оне лоше, а у томе му помаже чврста вера у Бога. Метафоре радости које сликају песникову дубоку веру и срећу, оличене су

у метафоричним сликама као што су: „вити клас“ (метафора за дрхтање срца), „славуј пева“, „шева припева“ и „рајско певање“.

Маринковићева песма почиње клавирским уводом од шест тактова, а затим следе три строфе које је Маринковић уобличио у форму **ABA₁**- велику троделну песму са клавирским уводом и кодом.

Klavirski uvod	A	B	Klavirski prelaz	A ₁	Coda
6	a b 8 9	a b 11 11	5	a b 8 14	11
G- dur	G - e-G	G-c G	B-dur	B G	G-dur

Табела 1: Формална и тонална анализа песме „Поток жубори“

Однос између доње медијанте (es-g-b) и основног тоналитета G-dura на почетку клавирског увода, као и однос између горње медијанте (b-d-g) и основног тоналитета у репризи (такт 51) чини се да приказује дуалитет између духовног и материјалистичког концепта живота. Основни тоналитет G-dur метафора је пролазности живота (јер слика жуборење потока), а мутација (g-moll) у делу **B**, као кулминационом моменту у песми, (adagio, такт 24-28) метафора је песниковог заборављања, терета и туге. Модулација у субдоминантни мол (c-moll, такт 29-32, у другом делу реченице у оквиру **a** дела **B**) слика је мрзости и кајања. Битно је да интерпретатор има у виду разлику у изношењу кулминацијског момента у песми, али и метафора пролазности, заборављања терета и туге.

Поетски метар Јакшићевог стиха променљив је и асиметричан, баш као и значење стихова. Није било за очекивати да ће метафорични приказ животног тока песника бити представљен непроменљивим метричким обрасцима. Стога, асиметричност и метричка неправилност одговарају мирним и немирним животним епизодама, срећи и туги, терету и лакоћи, кајању и покајању, мржњи и заборављању, надању и вери. Метар стиха је јампски десетерац у смени са деветерцем, чиме се управо постиже метричка неправилност, услед садржаја који стихови доносе. Друга строфа доноси метричку промену, јер започиње јампским једанаестерцем толико типичним за поезију српског романтизма. Занимљиво је да се јампски једанаестерац појављује само у првом стиху друге строфе и то у моменту када темпо adagio и piano динамика

осликавају стихове који говоре о песниковом заборау тешких и тужних животних тренутака. Ова изненадна метричка промена стиха доноси неочекиваност у слушаочевој перцепцији, чиме се на перцептивном и когнитивном плану додатно истичу стихови. Од другог стиха треће строфе метар се враћа у свој првобитни ток, тј. у смену јампског десетерца са деветерцем. Овим се постиже симетрија на метричком плану, јер је оса симетрије јампски једанаестерац првог стиха друге строфе. Управо зато, моменат јампског једанаестерца на почетку друге строфе представља кулминацију песме: забрав тешких момената и опрост себи и другима кључ су вере, а то захтева посебан интерпретативни моменат у емотивном смислу. Осим што је неопходно прецизно испоштовати темпо, на интерпретатору је задатак да у овој типично романтичарској мелодији акценат стави на динамику, јер је експресивност, као једно од главних обележја ове композиције, јако важна услед исказивања личних емоција аутора.

Транспозиција Јакшићевог поетског метра остварена је парним метром истоимене соло песме и константном, непромењеном мером 4/8. Чини се као да одабир мере слика брзину протицања потока, тј. живота. Стихови су постављени у правилне четворотакте, а ова се шема задржава током читаве песме. Како би постигао правилну транспозицију Јакшићевог јампског стиха, Маринковић се опредељује за употребу узмаха, да би нагласио друге слоге у стиховима, тј. умањио значај речци на почецима појединих Јакшићевих стихова (а, о). Управо узмаси помажу интерпретатору да оствари узбурканост емотивног стања песника-композитора, извођача-слушаоца.

Други наглашени слог у речи „заборавио“ истакнут је мелодијским акцентом (такт 24), али и остале парне, наглашене слоге у стиховима, Маринковић најчешће наглашава мелодијским акцентом (такт 12, 16, 20). Ритмички акценти употребљени су да би истакли парне јампске слоге, као што је на пример четврти слог у стиху (други слог у речи „кајање“ наглашен је метричким, али и ритмичким акцентом тј. пунктираним ритмом, такт 30). На исти начин, акцентован је четврти слог у стиху тј. средњи слог у речи „певања“ (такт 64). Мелизме као посебну врсту акцентована, уз *ritenuto* као микромодификацију темпа, Маринковић користи како би истакао четврти, парни слог у јампском стиху, тј. први слог у речи „надај“ (такт 40). Најбољи пример прецизног поштовања јампског стиха запажа се у *codà* песме. У последњој фрази долази

до померања у метричком смислу, тј. фраза почиње на другом потезу, како би се јампски парни стихови поставили на наглашене прве и треће позиције у такту.

Почетни темпо *andantino* осликава жуборење потока, а темпо *cantabile* (у делу **b**, одсека **A**) дочарава лежерну шетњу песника кроз природу, али и сагледавање сваког протеклог тренутка као лепог (метафора за лепо је рај, а то чујемо у стиху „рајство сваки беше ми час“). Изненадни *adagio* затим дочарава ментални процес заборављања лоших и ружних ствари које су се десиле током песниковог живота. Претпостављамо да је у овом случају врло спор темпо одабран ради поистовећења са спорашћу процеса заборављања ружних ствари, што се може односити и на додатно истицање важности и значаја заборављања ружних ствари у свачијем животу. Повратак на почетни темпо *andantino* (**b** у делу **B**) поистовећује се са стиховима „овде ми сваки листак шапташе, надај се, надај, добар је Бог“, који говоре о чврстој песниковој вери у доброту Бога. Готово ономотопејски третман *dolce* карактера (на почетку **b** у **A₁**) повезан је са песмом славуја и шеве. Последња промена темпа у *codi*, у врло спор темпо *lento* (такт 73), уз додатну ознаку за експресивно, још једном подцртава срећу песника изазвану дубоком вером. Модификације темпа у виду *ritenuta* Маринковић користи у граничним моментима између два стиха, али и ради описа дрхтаја срца (такт 14), песниковог кајања (такт 34) и надања (такт 40).

Узлазно-силазни ток мелодијске линије у десној руци клавира у уводу асоцира и слушно и визуелно на таласасто кретање потока. Узлазно-силазни мелодијски ток уједно је и најчешћи одабир композитора за дочаравање жуборења потока у десној руци у клавирском парту. Ономотопејско сликање жуборења потока приказано је и осцилаторним мелодијским кретањем у деоници клавира (у такту 4). Доминатним разложеним узлазно-силазним пасажима у десној руци слика се непрекидна смена између лепих и ружних, срећних и тужних животних епизода. Узлазни пасажии асоцирају на успех, срећу и задовољство и позитивна дешавања која песник има у животу (такт 30, 31, 32), док се силазни пасажии у клавирској деоници поистовећују са тешким животним моментима (такт 34, 57).

Јосиф Маринковић је говорну интонацију сликао различитим музичким средствима. Мелодијска контура која се поступно пење (такт 66, 67, 68) дочарава узлазност говорне интонације приликом постављања питања. Осцилаторна мелодијска

контура ономатопејски слика глаголе: жубори, шумори, шетајући се. Занимљиво је да приметимо да су управо глаголи, који подразумевају одређени покрет, представљени осцилаторном мелодијском линијом која и звучно и графички указује на покрет. Ономатопејско сликање поја славуја и шеве остварено је уз помоћ мале терце, интервала типичног за транскрипцију поја птица (такт 59-62). Као да је композитор материјалистичку страну живота поверио клавијирској деоници, док је духовну и дубоко религиозну сферу посветио вокалном парту.

Диманика *piano* (такт 24) у клавијирском уводу дочарава миран живот песника. Уз помоћ *forte* динамике сагледавају се сви позитивни аспекти живота. Уз темпо *adagio* очекујућа је и ознака за *piano*, како би заборав ружних тренутака био довољно умањен. *Piano* динамика везана је за терет и тугу, док се мрзост и кајање певају уз додатну ознаку за *crescendo*. Први пут се део стиха „добар је Бог“ износи у *forte* динамици (такт 41), али одмах затим и у *piano* динамици (такт 43). Претпостављамо да је прва констатација да је Бог добар, изнесена у контексту општег, генерализованог схватања квалитета вере и да је друго изношење тј. понављање овог дела стиха, лични и субјективни став песника. Могуће је и да је прво извођење овог дела стиха у *forte* динамици израз дубоке песникове вере у Бога, док је понављање овог дела исказа у *piano*, ехо песникових мисли и осећања. *Forte* динамика је у оквиру репризе употребљена и ради сликања поја славуја и шеве, личног осећања среће песника и тренутка директног песниковог обраћања Богу. Неколико пута поновљено песниково обраћање Богу у виду еха, логично се завршава *pianissimo*. Оваква прецизна динамичка слика умногоме олакшава певачу разумевање везе између поетског и музичког плана.

Marcato (такт 10) у клавијирском парту слика жуборење, шуморење и дрхтање срца, тј. *delicato* ознака за нежно у соло клавијирској деоници, пред репризу, наставља да нежно слика претходни стих: „добар је Бог“. Маринковић често користи следеће артикулационе ознаке како би додатно подцртао значај метафоре („луг“ као животни пут). Ознака *tenuto* истиче лепоту сваког момента у животу, али и важне речи из стиха, као што је на пример „срце“ (такт 55). У песми преовладава *legato* артикулација што је и очекивано, услед музичког приказа метафоре живота. Музички означени акценат

користи да истакне значај тежине живота тако што акцентује први слог у речи „терет“ (такт 26), али и сваки слог стиха „Добар је Бог“ (такт 41-44), (пример 1):



Пример 1: Музички означени акценти у песми „Поток жубори“ (такт 41-44)

Музички означеним акцентом композитор је додатно истакао лепоту славујеве песме, али и питање које песник поставља самом себи: „Јеси ли срећан?“ (сваки слог овог стиха је музички акцентован). Занимљиво је да музички означени акценат композитор користи и како би нагласио префикс „нај“ у придеву „најлепши“. На овај начин Маринковић се опредељује да истакне префикс музички означеним акцентом, али и да други слог у придеву истакне метричким и мелодијским акцентом (Петровић, 2014: 190). *Согона* Маринковић користи само у *соди* и то на почетку и на крају, чиме *согона* постаје значајан елемент у разграничењу одсека. Поред значаја који *согона* има, као романтичарско изражајно средство, овде *согона* служи и да додатно појача дејство стихова: „срећан сам, срећан, о Боже мој“.

2.2. *Ала је леп овај свет*

Ала је леп овај свет,
Онде поток, овде цвет;
Тамо њива, овде сад,
Ено сунце, ево хлад!
Тамо Дунав, злата пун,
Онде трава, овде жбун,
Славуј пева, не знам гди.
Овде срце овде ти.

„Ала је леп овај свет“ је једна од најпознатијих песама Јована Јовановића Змаја из циклуса Ђулићи. У песми доминира осећање радости и задовољства, условљено дивљењем према природи, али и снажно љубавно осећање које се из личног, интимног осећања прелива и на цео свет. Пролећна слика природе метафора је за песникову

заљубљеност, па тако и не изненађује узвик „ала“ којим песник исказује осећање огромног љубавног усхићења. Стихови су једноставни и кратки, налик дечјим, наивним стиховима, а риме памтљиве захваљујући ритмичности и мелодичности стиха. Песма је састављена од осам стихова, који сваки за себе представљају мини-слику природе. Готово да сваки стих може да постоји независно један од другог. Стога и интерпретација прати ове микрослике природе, подржана двојаким осећањем љубави-према природи и према драгој. Такозвана „испрекиданост“ интерпретације, условљена наведеним лирским микросликама природе, донекле је потенцирана употребом речи: „онде-овде“, „тамо-овде“, „ено - ево“, којима се означава просторна близина-удаљеност песника од природе, али и од своје драге. Дакле, просторна димензија коју је Змај постигао својим стиховима, снажно се пројектује на интерпретацију истоимене соло песме, а извођач се поставља у улогу главног протагонисте, готово осећајући и доживљавајући око себе поток, цвет, њиву, сунце, хлад, реку, траву, жбун, песму славуја. Врло важан аспект Змајевих стихова јесте сензибилност свих чула које стихови изазивају, па тако извођач, али и слушаоци, у зависности од успешности извођачеве интерпретације, виде поток и жбун, али и осећају мирис цвета, топлоту сунца. Чуло додира се активира топлином сунца, миловањем хладовине, док се чуло слуха изоштрава при слушању потока, тока Дунава, песме славуја.

Форма Маринковићеве песме је мала троделна песма **aba₁**.

Klavirski uvod	a	b	a ₁
2	8	4	8
Ges-dur	Des-dur	Ges-dur	Ges-dur

Табела 2: Формално и тонална анализа соло-песме „Ала је леп овај свет“

Тоналитет Ges-dur траје током читаве песме. У српској музици из периода романтизма ретко се употребљавао овај тоналитет и представља типичан романтичарски тоналитет услед специфичности своје боје (Кучукалић, 1975: 72). Сваки од осам Змајевих стихова Маринковић је поставио у двотакте. Трохејски седмерац Змајевих стихова Маринковић је поставио у троделни метар и меру 3/4 чиме се непарни слогови у стиху доследно наглашавају метричким позицијама у такту. Оваква ритмичност стиха, постигнута континуираним метричким обрасцем, у коме се на простору двотакта истичу први,

трећи, пети и седми слог стиха, заједно са мелодичношћу самог стиха, условљеном поетичношћу и лиричношћу значења, имају значајну улогу у интерпретацији ове песме. Управо услед мелодичности стиха, Маринковићева мелодија није богата и развијена.

Усхићеност природом и заљубљеним осећањем Маринковић постиже на самом крају соло песме, у тренутку када други пут понови почетни стих, уз *ritenuto* као микромодификацију темпа и последњи тон уз додатну *corona*. Током читаве песме траје темпо *andante* којим се слика природа. Уз темпо *andante* додата је ознака *espressivo*, чиме се посебно обраћа пажња на израз и исказивање експресије, тј. личног песниковог, композиторовог, али и интерпретаторовог доживљаја услед дивљења природи у пролеће и љубави према вољеној особи. Јако је важно да интерпретатор поштује покретљивост мелодије и клавирске пратње, да би на сликовит начин подржао и дочарао слике које композитор формира, а које представљају врхунац љубави према природи и вољеној особи.

Слично као у песми „Поток жубори“, Маринковић користи осцилаторну мелодијску контуру како би приказао жуборење потока (такт 5 и 6), њихање траве (такт 12 и 13) и пој славуја (такт 15 и 16). Динамичка слика подудара се са интерпретаторовим микросликама природе. Прва микрослика „Ала је леп овај свет“, пева се *forte* динамиком, друга слика „онде поток-овде цвет“ *piano*, а трећа слика „тамо њива-овде сад“ *mezzoforte*. Занимљива је композиторова употреба динамике у процесу сликања близине и даљине објеката: удаљеност сунца се приказује *forte* динамиком, а близина хлада *piano* динамиком; даљина траве *forte* динамиком, а близина жбуна *piano* динамиком. Све то интерпретатору додатно пружа могућност играња са вокалним бојењем. Чини се као да се Маринковић удаљеним објектима обраћа гласно, а онима у свом окружењу тихо. Да не би омео песму славуја, микрослика „славуј пева не знам гди“ пева се *piano*, али се зато Маринковић опредељује за *крешендо* у значењу узбуђења у тренутку обраћања својој драгој стихом „овде срце, овде ти“. Потврда дивљења и уживања у лепоти природе и света у овој последњој појави првог стиха пева се, очекивано, *forte* динамиком. За разлику од песме „Поток жубори“, у песми „Ала је леп овај свет“ доминира *non legato* динамика у складу са микропоетским сликама уз повремено *tenuto* наглашавање важних објеката из природе, као што су: цвет, њива, сунце, Дунав. Честа употреба триола и пунктираног ритма у служби је типичних

романтичарских средстава, али и додатног истицања ритмичности и покретљивости самог стиха.

3. Станислав Бинички

Станислав Бинички рођен је 1872. у селу Јасика код Крушевца, а умро у Београду 1942. године. Био је познати српски композитор, диригент и педагог. Растао је у периоду када се Кнежевина Србија развијала у модерну грађанску државу, када је после Берлинског конгреса добила потпуну независност и проширила своју територију на четири округа. Основну школу Бинички је завршио у родном месту, гимназију у Нишу, где је учио да свира виолину и флауту. Већ током средње школе компоује краће песме за соло певање и хор и диригује ђачким хоровима, а током студија, поред активног певања у друштвима, оснива Академско музичко друштво на Великој школи. Године 1896, добија стипендију за школовање на Музичкој академији у Минхену, где га води познати професор контрапункта Јозеф Рајубергер. Тамо компоује неколико састава за мешовити хор на стихове немачких песника. Године 1899, добија диплому минхенске Музичке академије и враћа се у Београд где постаје војни капелник и референт за музику при Војном министарству. Исте године оснива војни симфонијски оркестар „Београдски војни оркестар“ којим руководи и диригује до 1903. године. Током 1901. године Бинички скоро свако вече диригује оркестром Народног позоришта. Исте године организовано је вече посвећено песнику Војиславу Илићу на чије стихове је Бинички писао музику. Године 1903, Бинички компоује прву српску оперу „На уранку“ на либрето Бранислава Нушића, која је доживела само шест извођења. Годину дана касније, 1904. године, „Београдски војни оркестар“ престаје да постоји, а Бинички оснива „Музику краљеве гарде“ коју претвара у прву београдску филхармонију (Петровић, 1973). Соло песме које припадају подручју љубавне лирике Бинички је компоновао на романтичне стихове: Алексе Шантића, Јована Јовановића Змаја, Јована Илића, Ђуре Јакшића, у којима се изражава грађанско-сентиментални тон са призвуком дерта и севдаха. Ранија фаза његовог стваралаштва показује одређене елементе играчког фолклора са коришћењем неких оријенталних елемената, али по карактеру и ритмичкој грађи ипак асоцира на дух народне музике. Бинички је настојао да постигне правилну музичку декламацију текста, баш као и Маринковић. У каснијој фази задржава елементе оријенталног призвука, али све интензивније користи елементе

урбанизованог фолклора. У последњој фази компоновања соло песме, када се већ повукао из јавног живота, остаје веран својим начинима компоновања. Бинички је током стваралаштва соло песме доследно и успешно изражавао менталитет српског грађанства. Кроз обраћање урбанизованом фолклору врло често се ослањао на тип циганске и балканске лествице. Његове соло песме имају вешто изграђен облик, спретно вођену вокалну линију и пијанистички написан клавирски парт. Трудио се да стечено знање у иностранству што успешније споји са српском традицијом и остао доследан романтичар. Његове соло песме представљају израз укуса и потреба грађанског друштва прве половине двадесетог века (Кучукалић, 1975: 105), а за вокалну интерпретацију и музичку анализу одабрали смо песме „Кад ја виђех очи твоје“ и „Гривна“ јер, према поетској форми и садржини припадају севдалинки као подгрупи лирске песме, а која захтева посебан начин вокалне интерпретације (широк дах, карактеристично извођење украса, обраћање пажње на артикулацију).

3.1. Кад ја виђех очи твоје

Кад ја виђех очи твоје,
Ја какве су очи клете?
Мал` не рекох,: „Збогом, свијете!“

Кад ја виђех очи твоје,
Мој зумбуле! Мој цвијете!
Пода ме се земља крете

Кад ја виђех очи твоје,
С` твог чардака, с` твог сараја,
Ја помислих: - Ето раја!

Зло ти минух, мимо дворе!
Од севдаха вас изгорех,
Кад ја виђех очи твоје!

Песма „Кад ја виђех очи твоје“ на стихове Јована Илића, припада жанру севдалинке (севдах је турска реч која означава љубав) услед употребе поетских израза који су типични за овај жанр: сарај, севдах, зумбул. Она приказује песникову заљубљеност и фасцинираност драгом која се огледа у лепоти њених очију. Лепота изазива одушевљеност коју песник пореди са смрћу, јер је смрт прихватљива, уколико се умире од лепоте. Превелику љубавну чежњу и ватрену жељу песник пореди са рајем и подцртава осећања која га обузимају („од севдаха вас изгорех“, „подаме се земља

крете“). Лепоту своје драге пореди са зумбулом, чији опојни мирис помаже да чак и најхладнија особа на свету отвори своје срце и осети љубав према другима („Мој зумбуле, мој цвијете“). Песма се завршава описом лепоте очију као лајтмотивом, јер очи симболизују и чистоту душе која се осликава на спољашњости песникове најдраже.

Песма Биничког је строфична песма, написана у трохејском осмерцу. Почиње инструменталним уводом од два такта, који се касније појављује пре сваке строфе и због тога постаје важан везивни материјал у песми.

Klavirski uvod	A	B	coda
2	a prelaz a ₁ prelaz 6 2 6 2	a b (sekv. ponavljanje dvotakata) 6 8	8
G-dur	G kl. kl.	g-moll d-moll g-moll	G-dur

Табела 3: Формална и тонална анализа песме „Кад ја виђех очи твоје“

Тоналитет песме G-dur слика заљубљеност, опчињеност, љубавни занос. Права поетска и звучна слика метафоре постигнута је у трећој строфи соло песме (**B** делу), а услед кулминације на емотивном плану која за последицу доноси успоравање темпа и промену тонског рода (g-moll). Севдах који се у трећој строфи слика исказима као што су *saraj* или *sevдах*, Бинички постиже снажним експресивним моментима: прецизном микродинамиком (смена forte и pianissima на малом простору, брза крешенда и декрешенда, кратка декрешенда која су у вези са слоговима у стиху у делу **B**), снажним акцентима којима се изражава кулминација песниковог осећања заљубљености, специфичном артикулацијом уз брза декрешенда (legato у две осмине при чему је друга осмина означена stacato, такт 23) којима се симулирају уздаси услед песниковог осећања заљубљености, као и употребом ritenuta и sorone на крају дела **B** пред coda, којима се музички слика севдах (такт 29).

Поетски метар Илићевог стиха је традиционални трохејски осмерац. Прва и друга строфа су једнаке, док је трећа у односу на њих, проширена. Coda садржи материјал прве строфе. Транспозиција Илићевог поетског метра постигнута је мером 4/4 и парном структуром фраза (6 тактова), тако да се пола стиха или цео стих уклапају у оквиру једног такта, чиме се непарни, акцентовани, трохејски слогови увек

постављају на прву, тј. трећу позицију у такту. Одступање од ове шеме запажа се у транспозицији последњег стиха друге строфе (завршетак дела **a**₁ у делу **A**), али и у првом стиху треће строфе (почетак дела **a** у оквиру дела **B**). Ту уочавамо тротактну структуру која прати трохејски стих, тако што се у првом случају (од 13-15 такта) последњи слог у стиху продужава *согопом* и прелази у трећи такт. У другом случају (од 17-19 такта) последњи слог прелази у трећи такт, а услед промене мере из 4/4 у 2/4.

На интерпретативном плану, промена парне микроструктуре у непарну, тротактну микроструктуру, поред тога што изазива неравнотежу у самом току микроструктуре, на драматуршком плану појачава интензитет емоција и код интерпретатора и слушаоца, јер се постиже изненадна неочекиваност у праћењу музичког тока. Са друге стране, ово микроструктурално продужење условљено је и мелизмима које је композитор поставио на последњу реч у стиху како би подцртао емоције (Петровић, 2014: 242), а интензивна употреба мелизама је управо важна карактеристика севдалинке (такт 7, 12, 14). Као типичан облик севдалинке ова песма у интерпретацији тражи рапсодично расположење, тј. прекомерну емотивност коју песник лично изражава према драгој коју је угледао. Због разуђене мелодике фигуративно долази до брисања нотних црта, па цела интерпретација треба да звучи као једна непрекидна целина, што је још једна од типичних одлика севдалинке. Још једна од важних карактеристика музичког сликања севдаха јесте мелодијски помак прекомерне секунде који представља лајтмотив соло песме Биничког. Мелодијски помак прекомерне секунде у тоналном и хармонском смислу своју пројекцију доживљава у балканском *g* и *d-mollu* (такт 1 и 5), а и у хармонском *mollu* (такт 13, 20, 21).

Темпо је лаган, карактеристичан за севдалинку. Модификације темпа у виду *ritenuta* Бинички користи када жели да подцрта своју занесеност и заљубљеност (мал' не рекох: „збогом, свијете!“, „подаме се земља крете“, „од севдаха вас изгорех“). У трећој строфи промена темпа у *rosso più lento* представља кулминацију заљубљености, заноса и страсти. У одсеку **b**, дела **B** темпо се мења у *moderato*, а клавирска пратња доприноси играчком карактеру овог одсека који подцртава осећање севдаха тако што се кратки осмински акорди у пратњи подударају са кратким *stacato* осминама унутар

артикулацијске слике (унутар кратких декрешенда), између две осмине на сваком слогу унутар кратких декрешенда, музички сликајући интерпретативне уздахе заљубљености.

Мелодијска структура вокалне и инструменталне деонице је поступно узлазно-силазна. Мелодија у гласу је прилично развијена и повремено мелизматична због севдалијског карактера песме. Песников исказ „збогом свијете“ слика се силазном мелодијском линијом (такт 7,8). Смена *piano-forte*, на малом музичком простору (такт 3 *piano*, такт 4 *forte*) увек је повезана са очима, лепотом песникове драге и личним осећањем песникове заљубљености. *Piano* динамика повезана је са временским моментом, тј. тренутком када је песник видео своју драгу први пут и дубоким личним преиспитивањем стања севдаха у коме се песник налази. У делу **A** појављују се нагла крешенда и декрешенда, а декрешенда готово да стално прате завршетке стихова. Музички акценти су у делу **B** постављени тако да нагласе за песника важне речи, као што су *очи* (такт 5). *Ritenuta* су повезана са декрешендом, па се налазе на крајевима стихова, односно фразе. Честа је употреба *corona*, на крајевима фразе, што је такође типична слика севдалинки. *Corone* су честе у клавирском парту у уводу, а нарочито у *codi*.

3.2. 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!..."

Алекса Шантић се као љубавни песник развио под утицајем севдалинки, па и не чуди зашто је његова песма „Гривна“ била инспирација композитору Биничком. У Шантићевим песмама, поред шаренила башта, цвећа, лептира, појављује се девојка, изазовна, али ипак скривене лепоте. Песник је занесен њеном лепотом, али је посматра прикривен. Зато и метафорички користи раскош огрлице (гривне) кроз чије богатство и детаље говори о лепоти недостижне љубави.

Песма „Гривна“ има три строфе. У овом случају не наилазимо на подударност између формалне структуре Шантићеве песме и соло песме Биничког, јер Бинички није желео да музички транспонује три Шантићеве строфе у очигледну формалну троделност. Композитору је важније било да подцрта и истакне почетна два стиха: "Купићу ти златну гривну, дивну гривну, дивну гривну", чиме музички акцентује љубав мушкарца према жени (мушкарца који је спреман да жени пружи све). Из тог разлога је

форма соло песме рондо, јер се управо поменути стих појављује три пута као главна тема.

Klavirski uvod	a	b	Klavirski prelaz	a	c	a	b ₁
3	6	4	3	6	10	6	15
a-moll	A-dur	A-dur	A-dur	a-moll	E-dur	a-moll	A-dur

Табела 4: Формална и тонална анализа песме „Гривна“

Чини се да је Бинички направио одличан избор ронда као формалног обрасца соло песме. Рондо (настао од француске речи *rondeau*) значи кружић, па се кружност формалног обрасца подудара са кружним обликом гривне, тј. златног ланца. Гривна је и ниска, тако да тонални план *a mol-A dur-a moll-E dur-a moll-A dur*, слика ниску. Бинички је музички нанизао на гривну боје различитих тоналитета, формирајући облик огрлице-гривне, а однос између боја и тоналитета проучаван је у музичко-психолошкој литератури. За главну рондо тему **a** Бинички је одабрао *a-moll* који је за њега симбол љубави, баш као и гривна за Шантића. Тоналитет *a-moll* Бинички боји хармонским молем (такт 7) али и специфичним звуком постигнутим повишеним четвртим ступњем (такт 8). Уколико бисмо спојили силазни тонски низ *a-gis-f* (такт 7) са силазним тетрахордом *e-dis-c-h* из мелодије (у такту 8) добили бисмо „музичку гривну“ која се у музичкој теорији тумачи као цигански мол (Деспих, 1997). Не изненађује нас звук циганског мола који је Бинички одабрао с обзиром на то да је гривна, као златна огрлица, накит који цигани често користе.

Занимљиво је још да напоменемо на који начин Бинички ниже и претапа ову циганску лествицу из деонице гласа у хармонску вертикалу клавијског парта (доминантину доминанту *h-dis-fis* разрешава у доминанту *e-gis-h*). Тоналитет *A-dur* слика гривну на врату девојке, звучно дочарава зецкање накита, као и интимни израз љубави момка према девојци („зоро моја“, „данче мио“, „слатки рају мој“). Тоналитет *E-dur* који се налази у средишту композиције, као својеврсна оса симетрије, Бинички је одабрао да музички прикаже посвету коју би момак угравирао бисерним словима на гривни:

„овај дарак онај даде
што пред твојим сјајем паде
и што снови без покоја
до два мила ока твоја!“

Шантићев стих јесте класични трохејски осмерац. Метрички ток трохејског осмерца је кружан сам по себи, те претпостављамо да је одабиром овог стиха Шантић желео да звуком одабране метрике ослика кружност гривне. Једини изузетак представља седми, последњи стих треће строфе који изненада и неочекивано прелази у трохејски десетерац. Ова Шантићева метричка промена из осмерца у десетерац ствара снажан ефекат завршетка песме, јер се десетерцем постиже заустављање метричког тока („слатки рају мој, до гроба сам твој“). Бинички трохејски осмерац прати мером 4/4, доследно у току целе песме, тако што осам слогова сваког стиха поставља у двотакт. Одступање од двотактне транспозиције трохејског осмерца уочавамо у делу **c** који почиње предтактом од две осмине, чиме се метрички акценат у првом такту у делу **c** поставља на трећи слог у првом стиху друге строфе. Овакво метричко одступање од почетне двотактне шеме запажено је у току целог дела **c**, али га уочавамо на почетку првог и другог стиха последње строфе на почетку дела **d**.

Трохејски десетерац последњег стиха Шантићеве песме Бинички је музички транспоновано користећи различита метричка, ритмичка, динамичка, мелодијска, карактерна, агогичка и артикулацијска решења. Пети и десети слог у десетерцу истакнут је метричким, ритмичким, динамичким (*forte*), музички означеним акцентима и согопом као специфичним акцентовањем. Овако истичући пети и десети слог Шантићевог десетерца и Бинички зауставља музички ток. Не пропушта прилику и за додатним емотивно-естетским решењима којима пружа певачу да се још боље изрази, покаже своје интерпретативне могућности, а у складу са прецизно исписаним ознакама за начин, карактер, артикулацију, агогику и динамику.

Први део ронда **a** написан је у темпу *andantino* којим слика љубав и гривну као симбол љубави. Део **b** је написан у темпу *grazioso* како би се музички осликао ономотопејски звук гривне која звецка (цика-цака) на врату девојке док плеше. *Grizioso* је темпо који је Бинички одабрао и за последњи **d** одсек како би њиме дочарао суптилна осећања заљубљеног мушкарца. Бинички често користи додатне ознаке за карактер:

con anima слика милост очију девојке; метафора „слатки рају мој“ први пут се изводи con fuoco, а други пут callando. Бинички често користи и различите ознаке за агогику: ralenando слика алемове бисере, златну гривну, тихо шаптање; ritenuto дочарава, тј. „продужава“ дивљење лепотом очију девојке и метафору која се користи за девојку („слатки рај“), док accelerando осликава метафоре „зоро моја“ и „данче мио“. Forte слика лепоту гривне, звецкање накита у току девојачког плеса, очи девојке, момачке снове, метафору „слатки рај“, као и заклетву упућену девојци да је до гроба њен. Fortissimo, који се повремено користи, дочарава дивљење девојачким очима, али и други пут изнету и тиме додатно појачану метафору „слатки рај“. Динамиком piano Бинички слика алемове бисере, опчињеност девојачком лепотом, али и метафоре „зоро моја“ и „данче мио“. Коришћење pianissima налазимо у тренутку музичког осликавања стихова: „шапћу“, „благо“, „тијо“, те овај моменат представља својеврсни мадригализам, тј. буквално сликање значења стихова динамиком.

Бинички често користи крешендо и декрешендо: смена крешенда и декрешенда на малом музичком простору на стихове „дивну гривну“ чини се да има за циљ да истакне лепоту гривне, али и да додатно заокружи и допринесе кружном облику гривне. Крешендо појачава дивљење девојачким очима, метафоричне исказе: „зоро моја“, „данче мио“, „слатки рају мој“. Согона као специфични акценат истиче лепоту гривне (согона на првом слогу у придеву „дивна“- такт 8), метафору „слатки рају“ (согона на првом слогу у придеву „слатки“- такт 46), согона на речи „твој“ (такт 50) чиме се потврђује љубав момка према девојци. Согони као специфични романтичарски израз, Бинички користи и на завршецима фраза, тј. одсека (последњи тон на крају одсека с у вокалном парту и согона на последњем акорду у клавирском парту у одсеку с и согона на последњем акорду на крају читаве композиције). Најчешће коришћена legato артикулација осликава нанизану гривну, док stacato слика поскакивање девојке док плеше, њену лакоћу, али и ономотопејски звук звецкања гривне. Поступна силазност у мелодијској контури слика низање гривне, а поступна узлазност па силазност дочарава стих „до два мила ока твоја“. Поступна силазност и узлазност сликају и метафоричне исказе „зоро моја“ (такт 44) и „слатки рају мој“ (такт 46).

4. Петар Коњовић

Петар Коњовић рођен је у Чуругу у Бачкој 1883. године, а умро је у Београду 1970. године. Заједно са Милојевићем и Христићем, заслужан је за почетак стилског периода реализма у српској музици. Већ у средњој школи дириговао је школском хору Мокрањчеве „Руковети“. После гимназије одлази на усавршавање на прашки Конзерваторијум где компоује свој „Први гудачки квартет“. Након повратка у Београд 1906. године предаје музику и има неколико штампаних композиција, од којих и једну од најбољих соло песама Шансон (Chanson). Године 1917, пише своју прву оперу „Женидба Милошева“ (Вилин вео), а током живота био је директор опере, ректор и професор на Музичкој академији, члан Српске академије наука и иницирао је оснивање Музиколошког института чији је директор и био. Коњовић је имао изузетну наклоност ка вокално-инструменталним делима, инсистирао је на грађењу певане мелодије из интонативних и акценатски говорних речи. На основу примене декламације текста он је директан наследник Маринковића. Ослањајући се на Маринковића и Мокрањца проширио је музички национализам и дао му каснороманичарско обележје. Такође је инсистирао на фолклорном наслеђу и доследно примењивао овај принцип у стваралаштву. Кроз своје соло песме Коњовић је стилизовао севдалинку и користећи одређене елементе у раду направио пут импресионизму, али ни ту није одустао од фолклорног тона. Понекад његове композиције звуче као народно стваралаштво (Ђурић-Клајн, 1971: 106). Писао је и инструментална дела, али посебно место заузимају његове опере („Вилин вео“, „Кнез од Зете“, „Коштана“, „Сељаци“, „Отаџбина“). Коњовићево стваралаштво у области соло песме представља врхунац овог жанра у касноромантичарској Србији. Осим кратког периода одвајања од романтизма док је боравио у Прагу, он цео стваралачки опус темељи на фолклорном и националном изразу. Његова највећа заслуга је што је успео да споји тежње европске касне романтике са народном музичком традицијом и тако остави иза себе оригинална дела. Касни романтизам се препознаје и у скоро искључиво прокомпонованој форми, експресивној мелодици и потпуној индивидуализацији клавирског парта (Кучукалић, 1975: 120). У својим композицијама инсистирао је на равнотежи текста и мелодије. Све наведене Коњовићеве композиционо-техничке тежње које се тичу третмана текста и његове музичке транспозиције најбоље се могу уочити у две одабране соло песме: „Шансон“ и „Реци мени бијели крине“.

4.1. Шансон

Замрло језеро, сањиво
мир се над дубоком водом точи,
снимају звијезде, језеру на дну,
ко нимфине да су очи.
Кат-кад се дигне облачак блиједи,
каткада вјетар дуне,
с` обале као да нечија рука
харфине дира струне:
и онда опет мир и тишина,
замире музика врућа,
на обали нимфа плаче и плаче,
од жудње, од страсног чезнућа.

Песма „Шансон“ настала је на стихове Миховила Николића који је поезију писао у првој половини двадесетог века. Његов песнички стил припада импресионистичком правцу, карактеристичном за раздобље модерне. Песма је написана у форми сонета или везаном стиху. Николић пише-пева о звездама, ветру, усамљености, носталгичним и сентименталним расположењима у којима трепери његова осетљива душа. На самом почетку песме видимо песников унутрашњи мир који је симболично исказан кроз мирну површину језера. Чини се да ништа не може нарушити тај мир, ни ветар, ни облаци. Песник је нашао своје уточиште у природи и велича њену лепоту, упоређујући ветар са струнама харфе. Нимфа која плаче представља унутрашње незадовољство песника и жудњу и чезнуће за разрешењем ситуације. То је тренутак једног искреног исказа болне душе.

Свака строфа садржи по четири стиха и сваки стих има различит број слогова, само у другој строфи примећујемо својеврсну симетрију у односу на број слогова: 10-7-10-7, што чини форму **abab**. Зато и не чуди чињеница да се Коњовић определио за прокомпоновану формалну шему **abc**. Основни облик сонета као најпознатијег облика италијанске књижевности између осталог чини и укрштена рима која се по шеми **abcb** понавља у све три строфе. Модернистичка Николићева поезија не подлеже традиционалним метричким обрасцима који подразумевају понављање једног те истог стиха са утврђеном метричком формом, нити користи увек трохејску или јампску интонацију. Николића у његовим песничким сликама воде импресије и лични утисци очараношћу природом, тако да, као у Шантићевим стиховима, преовлађује еуфонија која песми даје посебан ритам и звучност-благозвучност, а услед коришћења унакрсне

риме, персонификације („сањиво мир се точи“, „замрло језеро“, „снивају звијезде“, „замире музика“), метафоре („музика врућа“), алитерације-понављање истих сугласника („Замрло језеро“, „Замире музика“) и ономатопеје и поређења („ко нимфине да су очи“).

Сви наведени елементи еуфоније велики су изазов за певача, јер је његова улога многострука: да гласом дочара импресионистичку слику природе, да направи добру равнотежу између мелодије-прозодије говора и његове мелодијске транспозиције, али и метрике стиха и његове метричко-ритмичке транспозиције. Затим да посебну пажњу посвети унакрсној рими која доноси посебан ефекат стиховне полифоније, као и да прецизно истакне значај понављеног сугласника з који има улогу да специфично боји и додатно омузикаљује стих. Циљ је да певач одмерено и стилски изнесе ову песничку слику импресионистичким музичким језиком који највише одговара стилским фигурама као што су персонификација и метафора. Мирну слику језера, нарочито слика готово непромењена клавирска фактура која се креће у мирном, осцилаторном, триолском покрету, узлазно или силазно, или арпеђираним тоновима навише-наниже, или обрнуто. Свим овим правцима кретања музичког материјала у деоници клавира слика се мирна језерска вода и чини се да Коњовић музичким садржајем у клавирској деоници постиже стилску фигуру ономатопеје-звучног дочаравања и сликања језера. Јако је важно да интерпретатор обрати пажњу на изговарање текста који мора бити декламован да би добио на изражају и важности у односу на клавирску фактуру која је веома сложена и понекад преузима примарну улогу у песми. Промена у клавирској фактури догађа се на крају друге и треће строфе. Наиме, досадашња триолска потподела, мења се у парну, а осминске квартоле у наизменичном силазном и узлазном кретању, ономатопејски сликају свирање харфе на стихове „харфине дира струне“ (такт 24-26). Осминске квартоле у узлазном току на крају треће строфе сликају жудњу и чезнуће. Ономатопеју или звучно сликање уочавамо и у следећим музичким ситуацијама: понављање истог тона дочарава *замрло језеро, сањиви мир и снивање звезда, мир и тишину, замрлу музику*. Када се у стиху помене *дно*, мелодијска линија се спушта наниже („снивају звијезде језеру на дну“), (пример 2):



Пример 2: Мелодијско сликање стихова

Када се помене *облачак* („каткад се дигне облачак бијели“) мелодија се креће за квинту навише (пример 3):

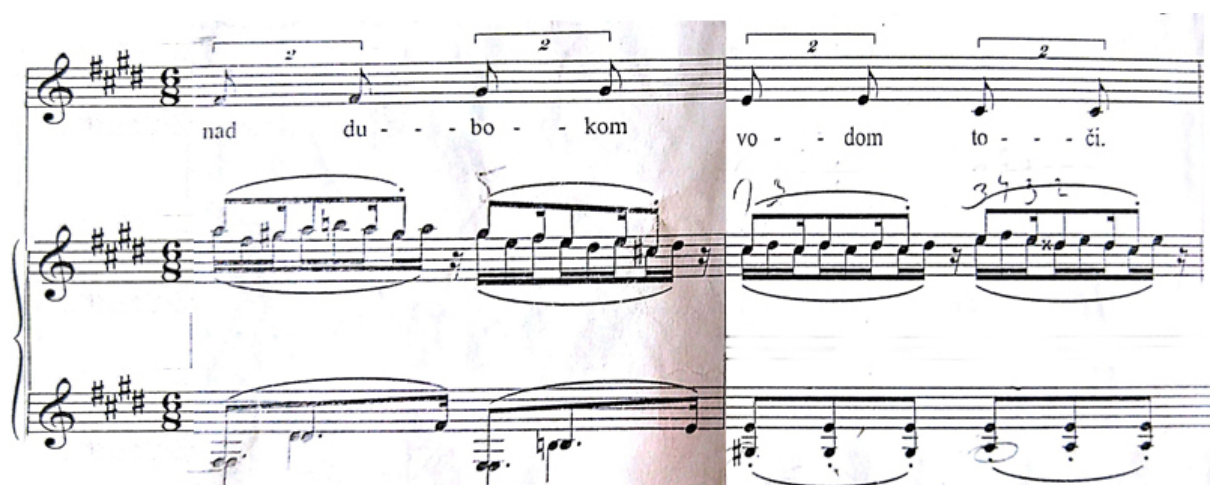
Пример 3: Мелодијско сликање стихова

Међутим, када се у стиху помену јаке емоције (плач, жудња, чезнуће), мелодија доживљава велики распон: плач је осликан октавним преломом наниже, жудња се испева тоном fis_2 , а чезнуће тоном dis_2 , уз богату мелизматичку.

Тонална област *cis-molla* и *E-dura* највише одговара слици језера, мира и личној песничкој импресији природом. Тоналитет *cis-moll* Коњовић је употребио за први **a** и трећи **c** део у којима слика замрло језеро, звезде које се осликавају на језеру, а у делу **c** мир и тишину, замирућу музику, као и нимфин плач услед жудње и чежње. Краткотрајно иступање *inE* појављује се у делу **b**, када се визуелно дочарава слика облака, а слушно и додирно дување ветра, чиме Коњовић постиже и својврсне

синестетске покушаје типичне за период прве половине двадесетог века у књижевности и уметности.

Метрику Николићеве песме, Коњовић поставља у меру 6/8, али прецизним ритмом додатно прати и поштује акценте у оквиру сваког стиха. Ова прецизна акценатска транспозиција нарочито се постиже третманом дуола „над дубоком водом точи“ (такт 6,7). Дакле, дуолама унутар шестоосминске мере Коњовић сасвим прецизно музички слика двосложнице: дигне, ветар, струне, онда, опет, плаче, страсног (пример 4):



Пример 4: Ритмичко сликање двосложница помоћу дуола

Оваква прецизна ритмичка слика стиха карактеристична је за позне романтичаре Петра Коњовића, Стевана Христића и Милоја Милојевића, који су потпуно ушли не само у садржај и метрику стиха који музички транспонују, већ и у његов звук и мелодију, тј. прозодију и ритам говора. На извођачу (певачу) је да сасвим прецизно овај дуолски ритмички садржај изведе у полиритмији са клавирски партном.

Коњовић је за темпо одабрао *allegro molto moderato* у току читаве песме, чиме се пре указује на слику личне импресије природом него што се буквално дочарава слика мирног језера у ноћи, јер је очекивано било да је одабран спор темпо. Темпо се само повремено микромодификује употребом *piu sostenuto* и *sotto voce* на стихове „и онда опет мир и тишина“, као и карактером *affettuoso* на стихове „од страсног чезнућа“ на самом крају песме. На динамичком плану очекивана је употреба *piu pianissima, sempre pianissima* у делу **a**, постепени крешендо у делу **b** и повратак на *piano, pianissimo* у делу **c**. Очекивано је да у току песме нема *sofona* осим на самом крају, када се уз ознаку

tranquillo и *corona* на последњем сазвуку у клавирском парту уз *piu pianissimo* динамику слика кадар замрзнутог језера. Артикулација је *legato*, а у складу са дочаравањем равног, умиреног језера. Већ смо истакли да је Коњовић био одличан познавалац говорне мелодике и говорног ритма, те да је говорну прозодију стриктно поштовао мелодијском контуром и ритмичком сликом („на обали нимфа плаче и плаче“), (пример 5):

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The voice part is written on a single treble clef staff with a key signature of two sharps (D major) and a time signature of 8/8. The lyrics are: "na o - ba - li . nim - fa pla - će i pla - će, od". The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a melodic line in the right hand and chords in the left hand, with a dynamic marking 'p' (piano). There is a fermata over the first measure of the piano part, and a second measure of the piano part is marked with a '2' above it, indicating a second ending or a specific articulation.

Пример 5: Мелодијско–ритмичка слика говорне прозодије

Афинитет према извођењу Коњовићевих соло песама постоји управо из разлога што се метричка и мелодијска ритмичка слика вокалне деонице готово у потпуности подудара са мелодијском контуром говора и метричко-ритмичким говорним изразом. Посебан детаљ који привлачи пажњу извођача јесте микроречитативни исказ у вокалном парту на стихове: „и онда опет мир и тишина“. Овај стих следи за *corona* која се налази на граничном месту између дела **b** и дела **c** и која поред улоге да одвоји два одсека има и улогу да најави поновни мир и тишину. *Corona* на другим местима нема, осим на самом крају песме. Речитативни исказ на једном тону, поред тога што слика мир и тишину, равним и једноличним понављањем тонске висине, представља личну исповест, певачу инспиративан моменат-тренутак личног исказа.

4.2. 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:

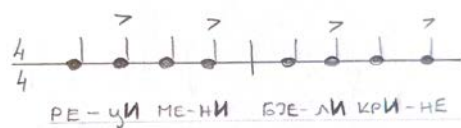
На мом крилу сваке ноћи,
твоје драге душа спава.
Реци мени бијели крине!

Прави, чисти облик Шантићевог поетског романтизма доживљава своју музичку транспозицију у Коњовићевом експресионистичком музичком изразу, како у третману клавијирског парта, тако и у третману вокалне деонице. Модерни композитор попут Коњовића, за своју инспирацију је узео једноставан трохејски осмерац Шантића романтичара, чиме се постиже стилско неподударање између поетског и музичког плана и показује да није неопходно да композитор који припада одређеном стилском миљеу узме за своју инспирацију стихове песника који припадају истом стилском обрасцу као и композитор. Можда је управо због овакве стилске различитости и постигнуто експресионистичко тумачење трохејског осмерца (као јасног и очекиваног метричко-поетског обрасца у периоду романтизма-метрике звука) и његовог садржаја (романтичарско значење стихова).

Шантићева песма је љубавна по својој тематици. Састоји се од три строфе, а свака строфа има по четири стиха. Сваки стих је организован у метричком трохејском осмерцу. Међутим, по садржају песма има два дела: у прве две строфе момак се обраћа крину и тражи од њега одговор како тако лепо мирише; у трећој строфи, тј. другом делу песме, крин одговара момку и објашњава му да се лепота његовог мириса крије у томе што у његовом крилу сваке ноћи спава душа девојке у коју је момак заљубљен. Шантићева поезија се креће између личних осећања, љубави и идеалне драге. Чини се

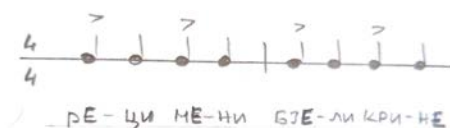
као да је песник занесен овом љубавном сликом, али као да он није главни актер, већ да је посматра, прикривен са довољно удаљености. Као да је тек Коњовић својом музичком транспозицијом, успео да ову удаљеност приближи себи, извођачу и слушаоцима. Шантићева песничка интима је у овој песми чежњива и готово да прелази у тугу због неостварене љубави и усамљености.

Задатак певача је вишеструк: мора да изнесе љубавни карактер (љубавне емоције, заљубљеност), да подцрта значење стихова, да истакне значење звука стиха које се у овом случају огледа у коришћењу асонанце и самогласничке полифоније. Једна од важних карактеристика интерпретације је да је ова песма врло покретљивог карактера, па је тако треба и третирати. Типична одлика Шантићеве поезије је коришћење асонанце, тј. понављања истих самогласника ради постизања звучног ефекта, тј. еуфоније. Асонанца има важну улогу у ритмичкој организацији метрике стиха. У песми „Реци мени бијели крине“, управо у првој строфи уочавамо поменути асонанцу, јер се самогласник **и** понавља на другом, четвртном, шестом и седмом слогу у оквиру трохејског осмерца чиме се постиже следећа метро-ритмичка шема (шема 1):



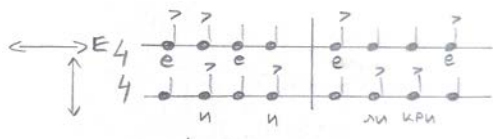
Шема 1: Метро-ритмички третман асонанце-повнављања самогласника **и**

Међутим, Шантић се „игра“ и са самогласником **е** који се такође неколико пута понавља у првом стиху, па се постиже следећа ритмичка шема (шема 2):



Шема 2: Метро-ритмички третман асонанце-повнављања самогласника **е**

Уочавамо да је Шантић успео да оствари самогласничку полифонију, тј. хармонију говора, захваљујући третману самогласника **и** и **е** на различитим метричким позицијама у стиху (шема 3):



Шема 3: Метро-ритмички третман самогласничке полифоније

У овом тренутку занимљиво је истаћи да се експресионизам као правац односи на сваки уметнички рад у којем је објективна стварност помакнута или симболички представљена да би описала унутрашње стање уметника. Као што Шантић у својој песми користи симболе, како би истакао своја дубока, интимна осећања (крин, мирис, крило, душа) тако и Шантићев експресионизам за основни циљ има да изнесе унутрашње стање аутора, односно оне емоције које прожимају само њега. Шантић своје симболе изражава кроз алегорију, тј. користећи сликовит начин писања постиже другачији смисао од онога који се непосредно даје. Шантићева алегорија има вид сложеног и дубоког симбола, а може се тумачити и као метафора.

Управо због садржаја стихова и формалне структуре Шантићеве песме, алегорисјког и симболичког поетског израза, али и Шантићеве еуфоније и асонанце, формална структура Шантићеве песме је прокомпонована. Нема јасног и очигледног понављања музичко-тематског материјала, тј, репризности. Тиме и Коњовић показује да непрекидно трага за откривањем задатих Шантићевих симбола, само повремено враћајући се на почетни стих Шантићеве песме. Понављање првог стиха у облику музичког еха представља Коњовићево трагање за одговором на питање које симболично скрива крин. У формалном смислу овај се први стих појављује на почетку и на крају дела **A**, као и на крају читаве песме, чиме добија улогу граничног елемента у изградњи музичке форме. Коњовићева песма је дводелне форме.

Klavirski uvod	A	Klavirski prelaz	B
5	a b a ₁ 10 + 12 + 4	3	a b 8 + 12
H-dur	H-dur gis-moll H-dur	H-dur	cis-moll

Табела 5: Формална и тонална анализа соло песме „Речи мени бијели крине“

Дводелност за коју се определио Коњовић своје оправдање има у тематском садржају стихова. Већ смо истакли да се у првом делу песме момак обраћа крину, а да у другом делу крин даје одговор на постављено питање у крајње алегоријском и симболичком тумачењу. Троделност уочавамо на плану формалне структуре Шантићеве песме (три строфе) и у томе што се Коњовић определио да три пута на важним местима у песми понови почетни стих. Дводелност и троделност се смењују на плану Коњовићеве метрике: део **A** написан је у *alla breve* дводелном метру, док је у делу **B**, одсека **a** дводелни метар, али одсек **b** започиње троделним метричким обрасцем у мери 6/4 (музички акценти прате поетске акценте тако што граде троделни метрички образац у оквиру 6/4). Међутим, у сред последњег стиха Коњовић изненада мења метрички образац и такт 6/4 прекида и враћа на почетну *alla breve* меру и поново успостављен дводелни метрички образац- задржава до краја песме. Шантићев трохејски осмерац се добро смешта у меру *alla breve*, најчешће тако што се стих поставља у границе двотактне целине. Онда када Коњовић прелази у меру 6/4 задржава се веза између трохејског осмерца и двотакта. Коњовић врло прецизно прати метрику Шантићевог трохејског осмерца и врло пажљиво музички истиче трохејску акцентуацију стиха. Нарочито се примећује пажљив однос приликом музичког осликавања дугих и кратких акцената, као и приликом сликања њихове силазности и узлазности, али и послеакценатских дужина. На певачу је важан задатак да овакву поетску и музичку акцентуацију прецизно изнесе, како би остварио потпуну комуникацију са публиком и пренео смисао и значење стихова који леже у правилној акцентуацији.

Темпо је *vivo*, чиме се слика узбурканост осећања, а једина промена темпа догађа се у одсеку **a**, дела **B**, када се од певача и клавирског сарадника захтева суздржанији (*sostenuto*) израз, како би се указало на тренутак када долази до промене драмске ситуације: на моменат када крин одговара момку („овај мирис пунан ноћи, анђео ми један дава“). Повратак на темпо *vivo* у одсеку **b** дела **B** траје све до краја песме. Микромодификације темпа Коњовић користи на крају друге строфе, управо пред понављање првог стиха. Поред граничне улоге коју у овом случају има *ritenuto*, ова микромодификација темпа фигуративно слика и бујну косу.

Уз брз темпо *vivo* стоји и снажни динамички *forte* који дочарава узбурканост емоција. После *forte* дела **A**, други део **B**, у коме се крин сада обраћа момку написан је у

piu pianissimo динамици, јер се користе речи као што су: мирис, ноћи, анђео. До краја песме користи се *pianissimo* динамика, јер крин објашњава да на његовом крилу душа девојке спава, па је разумљиво зашто се Коњовић определио за *pianissimo* динамику. Једини моменат повратка на *forte* динамику је моменат понављања стиха „твоје драге“, јер крин објашњава да мирис потиче од драге.

Мелодијска контура је битан елемент у дочаравању Шантићеве песничке прозодије. Готово да су сви стихови музички праћени потпуним подударом између мелодије говора и контуре мелодијске линије песме. Управо по третману мелодије говора и праћењем песничке прозодије мелодијском контуром, примећујемо разлику између раних и позних романтичара (Петровић, 2014: 187). У моменту када се музички осликава реч *висине*, мелодијска линија се пење навише (такт 11). Широки *legato* је у складу са питањем које прво поставља момак (такт 6-9) и одговором који после даје крин (такт 35-41). Занимљиво је да нема ниједне *согопе*, јер је ово већ развијен позноромантичарски језик, а *согопе* представљају буквално сликање романтичарских стихова и превазиђено романтичарско сликање музичког израза (Петровић, 2014: 217).

Коњовић је за тоналитет своје песме одабрао *gis-moll*, који траје током читаве песме и представља типични позноромантичарски тоналитет који својом специфичном напетостју и узбудљивом бојом, на прецизан начин осликава романтичарске стихове пуне симбола.

Клавирски увод са декрешендима, уводи певача и слушаоца истовремено у амбијент узбуркане слике осећања главног протагонисте, чији се немир јавља услед незнања одакле потиче такав диван мирис. Мирис је метафора за опијеност љубављу, а клавирски увод нас управо уводи у ту метафору. Дијалогизирање између квинтола, а затим и секстола између десне и леве руке, слика, како узбурканост осећања главног протагонисте, тако и његову дилему, сумњу, преиспитивање, да ли га драга воли. Као да се он и сам пита кроз ту алегоричку слику постављања питања крину. Промена клавирске фактуре дешава се очекујуће, у одсеку **а** дела **В**, јер овај формални део и представља тренутак смирења, затишја, када главни протагониста полако долази до одговора. Хомофона фактура клавирског парта у одсеку **б** дела **В**, поистовећује се са коначним сазнањем главног протагонисте.

5. Милоје Милојевић

Милоје Милојевић рођен је 1884. године у Београду, где је и умро 1946. године. Био је ученик Мокрањца и студирао Филозофски факултет који прекида и одлази на усавршавање у Немачку. Као свршени студент, по повратку предаје у Српској музичкој школи, диригује Београдским певачким друштвом. Током рата борави у Француској и ствара под утицајем савремене мисли. Основао је и покренуо Collegium musicum, учествовао је подједнако и у композиторском, педагошком и извођачком раду. Његово стваралаштво се може поделити у три етапе. Прва етапа показује Милојевићеву оријентацију и ослонац на народни елемент, који је карактеристичан и за трећу етапу, док је друга етапа прожета разним савременим утицајима. Био је велики посвећеник соло песмама и композицијама за клавир. За време боравка у Немачкој стварао је под утицајем Рихарда Штрауса. Ова фаза још увек има обележја касне романтике, али се види тежња за прихватањем модерног израза. Први је од представника српске соло песме који је почео да компонује на стихове страних аутора (Ђурић-Клајн, 1971: 114). Другу етапу означава боравак у Француској и обележен је јаким импресионизмом, те се већина ових дела одликује асиметричном ритмичком структуром, али и великим дисонантним интервалским скоковима. Трећа етапа је обележена и прожета многим стиловима, али и повратком на национални фолклор. Захваљујући овом искуству, Милојевић обогаћује своје стварање модерним стиловима. Његова природа је била лирска, за њега је све лични доживљај и сам се бавио песништвом. Милојевићеве соло песме из првог и другог периода завршавају линију српске романтичне соло песме. Он користи нове, модерније детаље, близак је Јосифу Маринковићу и продубљује оно што је Маринковић зацртао. Његов најзначајнији и најобимнији део композиторског рада је у соло песмама уз пратњу клавира (Кучукалић, 1975: 129), а у овом раду анализирали смо две соло песме Милоја Милојевића: „Ђутање“ и „Јесења елегија“ које извођачу пружају простор да се изрази у оквирима импресионистичког музичког стила, тј. да вокално гради синестетске поетско-музичке слике, па слушалац има утисак да и сам учествује у поетско-музичкој сцени, активирајући сва чула (додир, мирис, укус, слух и вид).

5.1. Ћутање

Језеро мирно стакли се и блиста,
Ни воден коњиц таласић не креће,
Ни дах ветарца несташно не леће
Да посукне та површина чиста.

По њој се шире као преко платна
Сликара неког божанског, незнана
Висока стабла лиснатих јаблана
И с небом плавим кугла сунца златна.

Видно у складно Једно све се слило.
У лаком чуну ми смо ту стојали,
Ћутећи, неми насред воде сјајне.

Па ипак ми се тад` учинило
Ко да смо чак у бескрај путовали.
И да смо чули целог света тајне.

Поезија Светислава Стефановића припада модерном и авангардном српском песништву у периоду између два рата. У поезију уноси нове мотиве и оригиналнији поглед на свет, широк пантеизам и велику љубав ка природи. Песма „Ћутање“ из циклуса „На језеру“ садржи три строфе, а писана је у јампском једанаестерцу. За транспозицију Стефановићевог јампског једанаестерца Милојевић је одабрао меру 4/4, предтакт, те се стих готово увек подударе са двотактом. Стих се проширује на простор четвортакта пред крај дела **b** (такт 19-22), као и током читавог дела **c** у коме се стих-јампски једанаестерац продужава на осам тактова (такт 31-39). Стална промена броја тактова у коме се транспонује јампски једанаестерац, али и честа промена мере, нарочито у делу **b** (из мере 4/4 у 2/4 у 5/4), имају за циљ прецизно метричко транспоноване јампског једанаестерца. Са друге стране, *stacato* артикулација умањује значај неакцентованих слогова у стиху. Чини се да је Милојевић за своју инспирацију одабрао песму „Ћутање“ управо јер је спевана у јампском једанаестерцу који захтева од композитора велико умеће и представља за њега велики изазов. Други разлог због којег је Милојевић одабрао да песму „Ћутање“ преточи у музички звук јесте готово опипљива Стефановићева сцена природе, свих њених лепота и чари, звукова, мириса, слика. Стефановићеву слику природе из чамца посматрају младић и девојка који своју љубав претачу у природу. Као да се њихова љубав претаче на љубав према природи и

као да је њихова љубав увећана услед лепоте коју им природа нуди. Њих двоје, очарани пред величанством природе, путују у бескрај и сазнају све светске тајне.

a	klavir	b klavir	c	a ₁ klavir
8	3	10 + 2	20	6 + 4
in As	senka na mirnoj vodi	in C	in C	in As

Табела 6: Формална и тонална анализа соло песме „Ћутање“

Драматургија Стефановићеве песме нуди композитору Милојевићу велики простор за креацију. Прва строфа, коришћењем дескрипције (део **a**) дочарава потпуно мирну слику природе: језеро мирно као стакло, ни воден коњиц не прави таласе, нема ветра. Зато је Милојевић одабрао темпо *andante sostenuto* и записао врло детаљна упутства за начин извођења вокалног парта- мирно, умереном брзином и клавирске деонице- уједначено, без покрета, као језеро у шуми у летње подне. Клавирска деоница је у овој сцени сасвим сигурно добила улогу ономатопејског сликања природе, јер се њоме дочаравају тиха гобања витких јела, али и сенке на мирној води осликане поновљеним октавама у десној руци, као и секвентним ритмичким покретом у левој руци. *Pianissimo* динамика и *legato* артикулација додатно сликају ову умирујућу сцену природе. Само један *accelerando* осликава придев „несташно“, али се убрзо темпо смирује, враћа на почетни и додаје му се ознака *tranquillo* којим се слика чиста и мирна површина језера.

Извођач-певач има улогу да својим мирним изразом допринесе слици природе. Друга строфа одговара делу **b** Милојевићеве соло песме. Стефановић овде користи стилску фигуру поређења: висока стабла јаблана, а небо и сунце сливени у једно, као на неком импресионистичком сликарском платну осликавају се на језерској површини. Овакво поређење слике природе са сликарски платном у Милојевићевој соло песми довело је до промене у музичком изразу: мелодијска линија поверена гласу сада је мало ритмички узнемиренија (пунктиран ритам, триолски покрет), али је и њена контура сада развијенија, разуђенија, те се чини да је и деоницом гласа Милојевић желео да ослика потезе четкицом неког сликара. Артикулација је сада мање *legato* са чешћим музичким акцентима и *stacatima*, док се динамика од *pianissima* узбуркава преко *crecendo* до *mezzoforte* за којим следи нагло утишење у *pianissimo*, па и у *piu*

pianissimo. Ова друга сцена-друга строфа (део **b**) завршава трептањем подневне јаре над водом. Извођач мора да дочара ту устрепталост коју доживљавају ликови у песми услед очараности природом и то нарочито артикулацијом која највише доприноси музичком изразу узнемирености и устрепталости (*stacato*, чести музички акценти, *ritenuta*, а *tempo*). Последња слика догађа се на крају Стефановићеве треће строфе у тренутку када се Милојевић опредељује за кратку метрички и ритмички варирану репризу **a**₁. Занимљиво је да су прва четири такта репризе (такт 45-48), варијација првих пет тактова из дела **a** (такт 1-5), а да су последња три такта материјала репризе (такт 49-51) заправо последња три такта реченице у делу **b** (такт 20-22). На овај начин Милојевић постиже идеалну музичку транспозицију значења Стефановићевих стихова у репризи: „ко да смо чак у бескрај путовали, и да смо чули целог света тајне“. Спајање и сажимање тематских материјала из два различита одсека представља Милојевићеву музичку визију бескраја и сазнавања недокучивих тајни живота. Зато Милојевић бира темпо *largamente* за репризу, по први пут *forte* динамику и врло снажну експресивност музичког израза.

6. Стеван Христић

Стеван Христић рођен је 1885. године у Београду где је и умро 1958. године. Као дете дипломате имао је прилику да се школује по целој Европи. У Бечу је учио да свира виолину, у Србији теорију и клавир. Одлази да студира у Лајпциг и на Конзерваторијуму завршава одсеке теорије и дириговања. По повратку у Београд постаје наставник у Српској музичкој школи. Године 1910, одлази у Москву, где се бави изучавањем духовне музике и пише неколико композиција тог типа („Васкрсење“, „Опело *e-moll*“). Затим предаје на Богословском факултету и постаје капелник у Народном позоришту. Године 1923, са групом музичара оснива Београдску филхармонију, чији шеф диригент остаје пуних једанаест година (до 1934. године), првенствено стављајући на репертоар дела савремене музике. У то време диригује и Београдском опером која доживљава процват у смислу богаћења репертоара, ангажовања многих еминентних уметника са стране и стварања првих генерација оперских певача. После рата постаје члан Српске академије наука и 1953. године постаје први председник Савеза композитора Југославије. Обележја првих радова осликавају се у сличностима са немачким и аустријским композиторима (Феликс

Менделсон, Роберт Шуман), али све што буде написао у својој каријери имаће или национални стил или изражајан импресионизам. Већ својим првим музичко-сценским делом, комадом са певањем „Чучук-Стана“ најавио је будућег оперског и балетског композитора. У своје композиције уводи импресионистичка средства: целостепену лествицу, пентатонику и прекомерне интервале. Више од својих савременика показује карактер касног романтизма у форми и експресивности. Током целог живота пише соло песме са одличном формом и за глас и за клавир, што не чуди, јер је био лиричар. Његовом стваралаштву у потпуности је пријала сентиментална лирика Милорада Митровића и Војислава Илића. Дочарао је севдах у песми Алексе Шантића „Бехар“, отишао у импресионизам у песми „Вече на шкољу“, а у песми Јована Дучића „Поноћ“ постигао патетични тон, што осликава да су поетски текст и радња били најснажнији Христићев покретачи (Ђурић-Клајн, 1971: 120). Његова метрика произилази из говорног текста, увек је тежио да створи интимну атмосферу у својим делима, често је користио хроматику, а клавирски парт је првенствено подлога мелодији, али и значајан фактор у музичком изражавању текста. Врхунац у његовом стваралаштву соло песама је композиција „Елегија“ на стихове Војислава Илића. Она је носилац песникове интимне исповести и доноси низ елегичних расположења. Имао је јако добар осећај за уклапање народних мелодија у уметничку форму. Ипак, његова најзначајнија дела су опера „Сутон“ и балет „Охридска легенда“. Написао је и музику за филм „Софка“, 1948. године. Цео Христићев развој обележен је стилском сталоженошћу, вером у одређене естетске принципе којих се није одрицао током читавог стваралаштва. Био је савременик најекстремнијих модерних праваца, али и даље му остаје мелодија као примарни музички израз у класичној хармонији, што га чини романтичарским композитором (Кучукалић, 1975: 115). Песме које ћемо анализирати биће „Била једном ружа једна“ и „Елегија“, а из угла извођача песме пружају могућност да се покаже метричка разлика између трохеја („Била једном ружа једна“) и јамба („Елегија“) у вокалној деоници.

6.1. Била једном ружа једна

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

Ал` је момче лептир прави,
И њу презре, срца ледна:
Другој пружа руку своју.
Била једном ружа једна...

У цркву се свати крећу,
разлеже се песма медна,
а са торња звоно јеца:
"Била једном ружа једна..."

Песма Стевана Христића „Била једном ружа једна“ на стихове Милорада Митровића писана је у трохејском осмерцу и има три строфе. Трохејски осмерац Митровића Христић је представио мером $6/8$ (у делу **a** и **a₁**) која само понекад прелази у меру $9/8$ како би прецизно, музичком метриком, транспоновано стих у који Христић најчешће заокружује у форму двотакта. У делу **b** Христић бира меру $2/4$, како би постигао метрички контраст, постигнут неочекиваним обртом у другој строфи песме, тако да мера $2/4$ готово наивно осликава несталну природу момка који одлази са другом девојком. Као да се мером $2/4$ у средишњем делу **b** постиже звук једноставне дечје песме у којој се трохејски осмерац подудара са метричком конструкцијом двотакта у оквиру мере $2/4$. На извођачу је да овај привид наивности дочара да би драма која следи у трећој строфи тј. репризи била још снажнија. Важно је направити интерпретативну градацију од прве до треће строфе и дочарати кулминацију емоције туге на крају песме, насупрот емоцији радости и оптимистичној атмосфери на почетку песме.

Свака строфа има по четири стиха, од којих је последњи стих у све три строфе заправо поновљени стих-наслов песме: „била једном ружа једна“. Христић је највише због Митровићеве три строфе своју соло песму компоновао у форми мале троделне песме **аба₁**.

Klavirski uvod 2	a 9	klavir b 1 10	a ₁ klavir 10 3
g-moll	g-moll	G-dur G-g	G g-moll

Табела 7: Формална и тонална анализа песме „Била једном ружа једна“

На крају сва три дела, понавља се тематски материјал двотакта, онда када се у тексту понови стих „била једном ружа једна“, што звучи као ехо и подсећање на то да је једном живела девојка која је несрећно волела и која је због тога трагично завршила живот. У песми се описује, дакле, несрећна и неостварена љубав девојке, јер је момак одабрао другу и са њом отишао на венчање. Садржај три строфе изазива три различита осећања, што последично има реперкусију на интерпретацију. Прва строфа доноси радост, срећу, безбрижност, искрена и чиста љубавна осећања девојке. Друга строфа доноси осећање презира, јер је момак преварио девојку. Трећа строфа доноси дубоко осећање туге, јер се паралелно са свадбеном песмом момка и његове нове девојке, чују црквена звона због девојке која се због љубави убила.

Извођач-певач формира своју интерпретацију у складу са наведеним осећањима која се мењају брзо на врло кратком музичком простору. На извођачева осећања, проузрокована садржајем стихова, утичу темпо, карактер, тоналитет и динамика. Део **a** и **a₁** написани су у темпу *andante ma non troppo*, док се средишњи део **b** изводи у темпу *allegretto grazzioso*. Део **a** започиње и додатном ознаком за начин *semplice* чиме се описује почетна лепа и срећна ситуација у којој се слика девојачка занесеност и љубав према момку. Темпо *andante ma non troppo* дочарава и последњи део **a₁**-репризу, иако доноси сасвим други садржај- тугу услед трагичне смрти девојке која се одвија паралелно са свадбеним весељем момка у кога је девојка била несрећно заљубљена. Занимљиво је да је средишњи део **b** у темпу *allegretto grazzioso* и у тоналитету *G-dur*, иако су и део **a** и **a₁** у истоименом *g-mollu*. Највероватније је Христић одабрао темпо *allegretto grazzioso* како би описао природу момка несталног духа, незрелог, неозбиљног који, као лептир, лети са цвета на цвет, тј. оставља девојку и одлази са другом. Дакле, темпо *allegretto grazzioso* је у служби метафоре: „ал’ је момче лептир прави“. Митровићеви стихови су богати метафорама, што је вероватно био један од

разлога зашто се Христић определио да компоњује истоимену соло песму. У стиховима се истичу следеће метафоре: „ћерка као дан лепа“, „ћерка као цвет чедна“, „девојка је ружа“, „момче је лептир прави“, „срца ледна“, „песма медна“, „звоно јеца“. На малом стиховно-музичком простору имамо седам метафора, те је на извођачу велики интерпретаторски изазов да ове метафоре музичко-изражајним средствима на прави начин донесе. Метафора да је девојка „ружа“ налази се у самом наслову песме, али и на крајевима све три строфе, у формалном облику последњег стиха- као двотакт на крајевима сва три дела облика **aba**₁. Овим понављањем-ехом којим се подцртава туга за трагично настрадамом младом девојком која је несрећно волела, у исто време се подвлачи и снажна метафоричност исказа. Метафоре „девојка као дан лепа“ и „ко цвет чедна“ приказане су варијантно-секвентним музичким исказом. Метафора „момче лептир прави“ приказана је готово ономатопејски: мелодијска линија се креће поступно навише, а затим у наизменичним секвентним терцама наниже, чиме се постиже осцилаторна мелодијска контура која слика лет лептира. Метафора „срца ледна“ музички се дочарава *ritenuto*, јер постепено успоравање као да слика залеђено срце. Метафора „песма медна“ осликана је светлом бојом *G-dura* на истом тематском материјалу као на почетку дела **a**, који је у *g-mollu*. Песми сватова, њеној веселости и раздраганости, доприноси *forte* динамика и клавирска деоница која као да добија улогу свадбеног оркестра. Последња метафора „звоно јеца“ осликана је тоналитетом *g-moll*, *крешендо-декрешендо* динамиком на малом простору и снажним метричким акцентом на првој позицији у такту.

Тоналитет у првом делу **a** је *g-moll*, у делу **b** је *G-dur*, али се у последњем двотакту на стих „била једном ружа једна“ тоналитет понавља, враћа у *g-moll*. Међутим, због свадбеног весеља којим почиње трећа строфа и реприза, тоналитет је поново *G-dur*, али се убрзо враћа у тоналитет *g-moll* у тренутку када се чују црквена звона. Дакле, тоналним планом Христић готово пластично слика садржај Митровићеве песме. *Ritenuto* користи на метафори „срца ледна“ и сваки пут на крају стиха „била једном ружа једна“, како би га додатно истакао. Наивна сцена у делу **b** се додатно постиже артикулацијом *non legato*.

7. Војислав Илић као инспирација Милојевићу и Христићу

Како су се и Милојевић и Христић инспирисали поезијом Војислава Илића одлучили смо се да направимо упоредну анализу њихових соло песама „Јесења елегија“ (Милојевић, 1908 – 1920. као део циклуса „Пред величанством природе“) и „Елегија“ (Христић, 1920. година). Обе Илићеве песме написане су у јампском стиху: песма „Елегија“ у асиметричном јампском осмерцу (сваки стих доноси другачији број јампски организованих слогова), док је „Јесења елегија“ јампски једанаестерац (типичан јампски стих позних романтичара). Јамб је у романтичарској поезији био честа појава због развоја индивидуалне стваралачке мисли, када се поезија приближавала реалном животу. Овај облик поезије говори и односи се на појединца и његова осећања и ставове, те је романтичарском језику композитора јако одговарао сензибилитет и метрика јампских стихова (Петровић, 2014: 128).

7.1. Јесења елегија и Елегија, упоредна анализа песама

Јесења елегија

Хладна је јесен; и суморно вече
над пустим пољем разастире мрак;
и студен ветар са увелим лишћем
таласа сече магловити зрак.

И нигде знака од живота нема,
пролетњи давно изумро је крас;
кишица сипи... А из села малог
вечерњег звона разлеже се глас...

И страхом срце у часу се притаји
гледајући мутно у јесењи дан -
ах, шта су снови и бескрајне жеље,
кад живот пада као тих сан!...

Елегија

Престаћу и ја скоро. И са мном, занавек
можда,
спомен љубави тајне зелена покриће
трава -
и вечни заборав с` њом.
На моме спомену суром истрвен натпис
биће тад.
Но ти, којој сам пев'о млад, у тавној,
јесенској ноћи,
слушајућ' познате звуке,
хоћеш ли с` тугом тада побожно
склопити руке
за покој умрлог знанца?
Хоћеш ли појмити тада нејасне речи
моје,
и терет љубавних јада,
и тајни уздах мој?
О, знај да љубав моју ни вечност отела
није,
ни густа, зелена трава, што сунце
надамном крије,
ни хладни прекор твој

Занимљиво је да су се и Христић и Милојевић готово у исто време занимали за јампске стихове Војислава Илића који је стварао у периоду српске поезије када се са романтичарских идеја прешло на реалистички заокрет и трагање за другачијим, модернијим поетским идејама. Једини прави песник епохе реализма био је Војислав Илић, а услед склоности ка дескрипцији и објективности. Он је отворио пут поезији у којој је најважнија брига за саму себе, за сопствено уметничко биће. Илић је првенствено био елегичар и обе његове елегије имају три строфе које су инспирисале Христића да своју истоимену соло песму „Елегија“ формално конципира у шему **abcb₁**.

Klavirski uvod	a	b	c	b ₁	codetta
5	10	9	8	10	5
cis-moll	cis-moll	fis-moll	cis-moll	fis-moll	cis-moll

Табела 8: Формална и тонална анализа соло песме „Елегија“

Милојевић је за своју соло песму одабрао форму велике троделне песме **ABA₁**.

Klavirski uvod	A		B		A ₁
4	a	a ₁	a	a ₁	22
	12	12	11	14	
d-moll	d-moll		d-moll		d-moll

Табела 9: Формална и тонална анализа соло песме „Јесења елегија“

Док је тоналитет Христићеве соло песме cis-moll, који само у делу **b** (и **b₁**) иступа у субдоминантну област fis-molla, Милојевић се определио за тоналитет d-moll у делу **A** (**A₁**), да био део **B** започео неочекиваном тамном бојом доње молске медијанте основног тоналитета (b-des-f) којом сасвим очигледно дочарава песимистичке стихове „и нигде знака од живота нема“; друга реченица у делу **B** прелази у тоналитет молске доминанте, тј. a-moll. Чини се као да Христић одабрани тоналитет cis-moll користи највише у циљу бојења атмосфере коју садржај стихова ствара. Са друге стране, Милојевић пластичније и опипљивије третира тоналитет у односу на стихове које озвучава. Тоналитет d-moll слика хладну јесен и суморно вече, маглу, али и коначно лично суочавање песника са пролазношћу живота у последњој строфи (делу **A₁**). Тон **b**

у субдоминанту d-molla (g-b-d), али и доњу молску медијанту (b-des-f), Милојевић употребљава да дочара мрак и замрлост живота. Дуги педални доминантни d-moll акорд у првој реченици дела **В**, својом дурском и наизглед безазленом бојом, дочарава пролетњи, али „давно изумро крас“, да би изненадним затамњењем ове дурске доминанте и њеним претварањем у молску боју (чиме Милојевић и постиже модулацију у a-moll у другој реченици дела **В**) била остварена другачија слика песниковог сећања.

У песниковим мислима сада је слика села, додир и мирис кише и звук вечерњих звона. Ово је моменат у коме песник Илић гради синестезију чула, тј. спаја додир, мирис, вид и слух, што изазива посебну инспирацију код песника и последично код композитора и извођача. Композитор разложеним a-moll акордом у деоници клавира, као и артикулацијском, ритмичком и метричком сликом разрешења акорда h-e-f-a у c-e-a (такт 45-47) готово ономотопејски слика звоњење звона. Кишицу дочарава кратким осминским поновљеним тоном e_1 . За извођача овај моменат у песми представља најинтимније место, управо због тога што је неопходно да се атмосфера и сасвим прецизно песниково синестетско сећање пренесе на слушаоца. Извођачу помажу додатне ознаке за извођење као што су *meno mosso*, у моменту када киша сипи росо *ritenuto*, са крешендом у тренутку када се песник снажније присећа свог села, *molto ritenuto* на реч *малог*, чиме се додатно подвлачи интима песниковог сећања, а повратак у почетни темпо *dolente* означава тренутак када се песник потпуно присетио сцене из прошлости и када му је у томе помогла разлежућа звоњава.

За извођача су врло битна прецизна Милојевићева упутства за темпо, карактер и начин извођења. Да би се ушло у атмосферу ових мрачних и песимистичних стихова Војислава Илића неопходно је да се поред дубље анализе песме усвоје и опште Милојевићеве смернице дате на почетку песме: не много споро, широким и тамним тоном, изразито. То би значило да певач, користећи широки legato и размишљајући о садржају и атмосфери стихова последично постиже тамни тон. Ово је моменат чисте метафоре коју Милојевић користи, а на извођачу је да постигне ова метафорична искуства тако што ће потпуно осветити процес постизања ширине и таме. Ознака за начин *mistico* на почетку репризе **A₁** налаже извођачу да дочара *страх, притајење срца*,

мутан поглед. Врло често Милојевић користи *ritenuto* којима слика магловити зрак, сећање на мало село, замућени поглед, метафору „живот пада“.

Почетни интервал Милојевићеве соло песме је умањена кварта која се неколико пута јавља у току песме и коју Милојевић није случајно одабрао, већ има за циљ да њоме дочара значење речи: *хладна, студен, страх*. Део **A₁** записан је у динамици *mezzoforte*, део **B** је *pianissimo*, реприза креће у *piano*, али се постиже *fortissimo* моменат на стихове: „гледајући мутно у јесењи дан“. Ова привидно најсветлија тачка у композицији нарочито је акцентована метричким акцентом, ритмичким акцентом (половина ноте), музички означеним акцентом, *fortissimo* динамиком и први пут употребљеним шеснаестинским узлазним пасажем у клавирској деоници, као и крешендом на самом тону. „Дан“ је својеврстан Илићев симбол за коначно песниково отрежњење, да се живот завршава и да више ни снови, ни жеље немају никакав значај. Милојевић је врло поштовао акценатска правила српског језика и поред прецизне метричке, ритмичке и мелодијске скице говорне контуре користио је и прецизну артикулацијску слику како би дочарао акценте у говору. За певача је нарочито битан спој између говора и певања, а који се огледа у прозодији. Управо Милојевић својом прецизном и доследном музичком пројекцијом говорног израза певачу олакшава рад на музичком материјалу. Уколико би се вокална деоница изговарала пратећи све записане музичке компоненте, ни у једном се тренутку не би одступало од говорног исказа. Дуге акценте Милојевић увек поставља у силазне мелодијске помаке (*хладна, пустим, знака, нема, давно, лишћем, глас*). Прецизно слика вишесложнице тако што у оквиру мере 2/4 користи четири осмине, али и музички означени акценат на другој осмини, како би музички транспоновано реч *разастире, магловити, вечерњега* (пример 6):



Пример 6: Мелодијско-артикулацијска слика вишесложнице „разастире“

Када је акценат на првом слогу, музички означени акценат поставља на прву осмину „изумро“, (пример 7):



Пример 7: Мелодијско-артикулацијска слика тросложнице „изумро“

Поред тога што глагол „пада“ има кратко узлазни акценат на првом слогу, Милојевић ову реч поставља у мелодијски помак чисте квинте наниже и како би описао нешто што пада, дакле ономотопеју, али и метафору „сад живот пада“. Нарочито је водио рачуна и о послеакценатским дужинама које су, нажалост, давно ишчезле из српског језика, а које је Милојевић акцентовао синкопама и музички означеним акцентима (*суморно, вечерњега, бескрајне*) (Петровић, 2014: 110), (пример 8):



Пример 8: Музички третман послеакценатске дужине у вишесложници „вечерњега“

Cantandom начином певања, ознаком largamente, тонском висином gis_2 и coronom на другом слогу у придеву „љубавних“ (такт 29), краткотрајном крешендо -декрешендо динамиком, истиче се послеакценатска дужина, али и подвлачи важност стихова „љубавни јади“, темпом appassionato. Општа артикулација је широки legato, а песма представља веома добар пример за вокално тумачење љубавних стихова.

За разлику од Милојевића који је Илићев јамб сасвим прецизно уклопио у континуирану и непромењену меру 2/4, посегнувши за другим музичким параметрима којима се придржавао јампских правила (мелодијски, ритмички, динамички, артикулацијски, музички означени акценти), Христић се са променљивим Илићевим јампским стихом изборио тако што је мењао меру прелазећи из парне у троделну метричку поделу. Користио је такође и ритмичку и мелодијску шему којом се дословно прати скица говорног израза. Читањем стихова записаним ритмом у вокалној деоници како у Милојевићевој „Јесењој елегији“ тако и у Христићевој „Елегији“ извођач може открити говорни ритам и осветлити прозодију којом ће се на најбољи начин ући у квалитетну интерпретацију. Врло често, зато, Христић користи триоле у оквиру парне мере, како би сликао тросложнице: *престаћу, занавек, зелена, заборав, спомену, истрвен, слушајућ`, познате, побожно, склопити, умрлог, појмити, нејасне, отела*. Да би био још прецизнији Милојевић у триоли додаје и пунктиран ритам првој осмини како би осликао тросложницу „љубави“, због акцента на првом слогу (такт 8). Управо зато што триолски ритам потпуно одговара говорном ритму, полиритмија која се ствара између вокалног и клавирског парта не представља проблем извођачу, па чак и онда када се триолским ритмом осликавају двосложнице: *моме, љубав, вечност, хладни, прекор*.

Почетни темпо *andante* се мења у *appassionato* у делу **b**, јер се у том моменту песник директно обраћа драгој подсећајући је на своју љубав. Динамика је у делу **a** *piano*, да би се у делу **b** променила у *forte*, нарочито када се песник обраћа драгој. На крају песме постиже се *fortissimo* у тренутку када песник изјављује да ништа није поколебало његову љубав. *Ritenuato*, Христић користи на крајевима одсека као значајни гранични елемент, али и да би дочарао стих „покој умрлог знанца“. Љубав која се експлицитно користи у стиховима наглашава се већ поменутом триолом са пунктираним ритмом на првој осмини (такт 8).

Закључак

Интерпретирање соло песама романтичарских композитора су незаобилазни део програма сваког интерпретатора. У њиховим композицијама веза музике и поезије толико је јака да се мора подједнако обратити пажња и тумачењу поезије и анализи музике. На интерпретатору је задатак да драматуршки осмисли начин на који ће извести ова дела, јер свака музичка целина и фраза имају вишеслојно значење. Приступ креативној интерпретацији вокалних дела подразумева осмишљавање начина профилисања фраза у складу са поетским и музичким захтевима и законитостима, односно сагледавање аутономије музичког текста у односу на поезију.

Осмишљавање квалитетне вокалне интерпретације заснива се на поетско-музичкој условљености, тумачењу значења стихова, њихове метричке организације и музичке транспозиције, као и на субјективном доживљају стиха, који ствара интерпретатор. Лиризам као основна карактеристика романтизма и кратка лирска песма као значајан жанр српског музичког романтизма, били су извор инспирације бројним композиторима, али смо ми, у овом раду, одабрали композиторе: Јосифа Маринковића, Станислава Биничког, Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Стевана Христића као истакнуте представнике српске романтичарске соло песме. У њиховим одабраним соло песмама чија је поетско-музичка анализа приказана у овом раду, уочава се да су они вешто пратили европске токове, али и задржали национални музички идентитет, док се кроз њихове соло песме јасно уочава развојна линија која води од романтизма (Маринковић), преко реализма (Бинички), до раскида са романтизмом и упливима модерних тенденција (Коњовић, Милојевић, Христић).

Све соло песме у раду анализирани су из аспекта поетско-музичких веза, односа између клавирског и вокалног парта, формално-тоналних условљености, као и детаљног тумачења свих музичких параметара неопходних за музичку транспозицију стихова.

У одабраним соло песмама наведених композитора, чија је поетско-музичка анализа детаљно приказана у раду, влада поетско-музичко јединство и доминира звучна карактеристика поменутих стихова, нарочито услед њихове љубавне тематике: љубави према природи и љубави према вољеној особи. Карактеристика лирског

сентиментализма јесте жанр севдалинке (соло песме Биничког), музичко сликање природе, језичке метафоре, експресивно својство речи, појачане емоције, чести јампски стихови. Метафоричне поетске слике као омиљене романтичарске стилске фигуре, нарочито су инспирисале Маринковића (у песми „Поток жубори“), Биничког (у песми „Гривна“), Коњовића (у песми „Шансон“) и Христића (у песми „Била једном ружа једна“). Романтичарски поетски језик карактеришу и еуфонија, нарочито заступљена у Коњовићевим соло песмама („Шансон“ и „Реци мени бијели крине“), асонанца (у Коњовићевој соло песми „Реци мени бијели крине“), ономотопеја (у соло песми Биничког „Гривна“ и Коњовићевој соло песми „Шансон“). Јампски стихови представљају често обележје српске романтичарске поезије, а њима су се нарочито инспирисали: Маринковић („Поток жубори“), Милојевић („Јесења елегија“ и „Ћутање“) и Христић („Елегија“). Још једна значајна специфичност романтичарске поезије јесте синестезија, тј. покушај да се одређеним речима изазове активација различитих чула, те је управо синестетски поетски доживљај инспирисао Маринковића („Ала је леп овај свет“), Биничког („Гривна“) и Коњовића („Шансон“ и „Реци мени бијели крине“). Романтичарске поетске стихове композитори тумаче мелодијском контуром (Маринковић: „Поток жубори“, Коњовић: „Шансон“, „Реци мени бијели крине“, Милојевић: „Јесења елегија“), као и употребом различитих темпа којима се слика садржај стихова (соло песме Маринковића и Милојевића). Посебан поджанр романтичарске лирске соло песме-севдалинка (Бинички: „Кад ја виђех очи твоје“), подцртан је снажним акцентима, истакнутом динамиком, прецизном артикулацијом, мноштвом украса и богатом мелизматиком. Интерпретацијом одабраних соло песама на основу и по принципима анализе која је спроведена у раду подиже се квалитет вокалног извођења.

Важно је да извођач разуме садржај љубавних стихова и исприча причу из личног, индивидуалног угла; разуме дијалект песника; поштује темпо и агогику; балансира између агогичких нијанси које су производ личног уметничког израза вокалног извођача и поштовања задатих параметара од стране композитора; нагласи значајну реч или реченицу у стиху; динамички изнијансира фразе преклапањем дисања са динамичким осцилацијама чиме се додатно боје љубавни стихови; истакне естетске музичке параметре кроз субјективни доживљај који је последица дугогодишњег искуства вокалног интерпретатора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*, prevod Draginja Pervaz. Beograd, Nolit, 1966.
2. Аристотел. *Наука о пјесничком умијећу*. Загреб, Библиотека, 1977.
3. Глушчевић, Зоран. *Јединство европског романтизма*. Цетиње, Обод, 1967.
4. Глушчевић, Зоран. *Књижевност и музика: Интердисциплинарност теорије књижевности*. Београд, Институт за књижевност и уметност, 2001.
5. Деретић, Јован. *Историја српске књижевности-романтизам*. Београд, Sezam book, 2007.
6. Деспић, Дејан. *Хармонија са хармонском анализом*. Београд, Завод за уџбенике, 1987.
7. Живковић, Драгиша. *Европски оквири српске књижевности*. Београд, Просвета, 1982.
8. Зечевић, Ана. Поезија Алексе Шантића као инспирација музичким ствараоцима, *Алекса Шантић живот и дело*, Зборник радова. Бањалука, Српско Сарајево, Академија наука и умјетности Републике Српске, 2000.
9. Клајн-Ђурић, Стана. *Историјски развој музичке културе у Србији*. Београд, Про мусица, 1971.
10. Коњовић, Петар. *Милојевић Милоје, композитор и музички писац*. Београд, САНУ, 1954.
11. Кучукалић, Зијо. *Романтична соло-песма у Србији*. Сарајево, Светлост, 1975.
12. Леман, Лили. *Моја уметност певања*, превод Драгослав Илић. Београд, Студио Лирика, 2004.
13. Маринковић, Јосиф. *Песме за један глас и клавир*, Одабрао и за штампу припремио др. Милоје Милојевић. Београд, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1936.

14. Маринковић, Соња. *Историја српске музике*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2000.
15. Маринковић, Соња. О предностима увођења одреднице предромантизам у периодизацију историје српске музике 19. века, *Фолклор, музика, дело*. Београд, Факултет музичке уметности, 1997.
16. Маринковић, Соња. Романтичарски „национални стил“: Вид ексклузивитета или коегзистенције, *Изузетност и сапостојање*, Зборник радова, уредник Мишко Шуваковић, Београд, Факултет музичке уметности, 1997.
17. Марковић, Ана. Садејство музике и текста у соло песмама Јосифа Маринковића, *Јосиф Маринковић (1851-1931) Музика на раскрићу два века*, Зборник радова са научног скупа одржаног поводом 150. годишњице рођења Јосифа Маринковића 28. септембра 2001. године, уредник мр. Татјана Марковић. Нови Бечеј, Раднички дом „Јован Веселинов Жарко“, 2002.
18. Марковић, Татјана. *Lirico sentimento*, Садејство поезије и српске хорске музике романтичарског доба, *Интердисциплинарост теорије књижевности*, Зборник радова, уредник др. Милослав Шутић. Београд, Институт за књижевност и уметност, 2001.
19. Марковић, Татјана. *Poetico Lirico* Јосифа Маринковића, *Јосиф Маринковић (1851-1931) Музика на раскрићу два века*, Зборник радова са научног скупа одржаног поводом 150. годишњице рођења Јосифа Маринковића 28. септембра 2001. године, уредник мр. Татјана Марковић. Нови Бечеј, Раднички дом „Јован Веселинов Жарко“, 2002.
20. Марковић, Татјана. *Српски музички романтизам из аспекта теорије о стилу*, докторска дисертација. Београд, Факултет музичке уметности, 2003.
21. Марковић, Татјана. *Трансфигурација српског романтизма. Музика у контексту студија културе*. Београд, Универзитет уметности 2005.
22. Пејовић, Роксанда. *Српска музика 19. века*. Београд, Факултет музичке уметности, 2001.

23. Перичић, Властимир. *Музички ствараоци у Србији*. Београд, Просвета 1969.
24. Петровић, Милена. *Улога акцента у српској соло песми*. Београд, Јавно предузеће Службени гласник, 2014.
25. Стефановић, Ана. *Антологија српске соло песме*, Свеска 1, избор и предговор Ана Стефановић, Београд, Удружење композитора Србије, 2008.
26. Стефановић, Ана. Написи Милоја Милојевића о соло песми, *Музички талас*, број 1-3, 1999.
27. Стефановић, Ана. *Српска музика на раскрићу традиција*, магистарски рад, ментор проф. Властимир Перичић, Београд, Факултет музичке уметности, 1995.
28. Стефановић, Димитрије. *Живот и дело Стевана Христића*. Београд, САНУ, 1991.
29. Томашевић, Катарина. *Милоје Милојевић-између традиционалног и модерног*. Београд, 2010.
30. Цвејић, Бисерка и Душан. *Уметност певања*. Београд, Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, 2007.